القاهرة

أدب • فكر • فن



• الحصان الخشبى • للفنان ممدوح عمار •



• القاهرة • العدد الثامن والثلاثون • الثلاثاء ٢٢ أكتوبر ١٩٨٥م • ٨ صفر ١٤٠٦هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



● للفنان الـكبير احمد مرسى ●

القاهرة

رؤية

فى إستفتاء أجرى فى مايو عام ١٩٨٠ فى الولايات المتحدة ، أعلن ٧٥ ٪ من الذين أجابوا عليه بأنهم لا يريدون لأبنائهم أن يكونوا رؤساء للولايات المتحدة ، لأن المنصب يقترن بالكذب ، والزور ، وعدم الشرف ، واللاأمانة .

ولكن هذا الكذب للحقيقة لا يرتبط بمنصب الرئاسة فقط ، ولكنه جزء من صناعة العقل الأمريكى المعاصر ، والذى تمارسه وسائل الاعلام الأمريكية المنحازة ضد العرب .

ففى ظل الرؤية الصحفية الأمريكية العامة ، نجد أن الاسرائيليين يقاتلون فى سبيل الحرية ، وأن العرب إرهابيين ، والاسرائيليون يقومون « بردود إنتقامية » بينما الفلسطينيون « يمارسون أعمالاً وحشية » والعرب يُواجهون بالذّم المستمر ، والصهاينة يُواجهون بالمدح الدائم .

فعندما تختطف إسرائيل طائرة يُقال إنهم فقط ، حولوا إتجاهها ، وعندما يفعل الفلسطينيون نفس الشىء ، تكون « قرصنة » وبذلك نجحت الصحافة الأمريكية فى صنع مقياس ثنائى بين العرب واليهود ، فجانب يرى اليهود والصهاينة مناضلين من أجل الحرية فى سبيل تحقيق مبدأ أخلاقى ، قانونى ، تاريخى أى إقامة دولة خاصة بهم ، وجانب آخر يؤكد أن الفلسطينيين كانوا ومازالوا إرهابيين بسبب لجوئهم إلى العنف فى استرجاع وطنهم !!

وفى عام ١٩٨١ أجرت مجلة « ميدل إيست جورنال » إستفتاءاً عاما كشف عن أن ٤٤ ٪ من الذين أجابوا عليه يرون أن العرب « برابرة قساة » ، ٤٩ ٪ يرون أنهم غادرون ومحتالون ، ٥٠ ٪ وصفوهم كممولين للحرب وسفاحين هذا فى الجانب الأمريكى ، أما فى الجانب العربى ، فإن العرب قد أسلموا أمرهم تماماً للأمريكيين وتسيطر سبع شركات لهم ـ يسمونها بالأخوات السبع ـ على مجمل صناعة النفط العربية من استخراج وتكرير وتسويق ، حيث تصب أرباح هذا النفط فى قنوات الاقتصاد الأمريكى لكى تجدد حيويته ، وتساعده على إحكام سيطرته الاقتصادية على بقية شعوب العالم . وقد استمرأ العرب مهانتهم وتعايشوا معها كحقيقة سيكلوجية ، وبعد هذا نسأل أنفسنا : لماذا حاربت أمريكا طائرة مدنية مصرية ، أجبرتها على الهبوط فى صقلية ؟!

لو كانوا يعرفون أن رداً إيجابيا سيحدث (لمصالحهم فى الوطن العربى ، مقابل ما فعلوه ، ما أقدموا أبداً عليه ، بل إن ردود الأفعال العربية التقليدية التى ألفناها ، من شجب واحتجاج . . إلخ . كانت خافتة ، وكأن الأمر يخص مصر وحدها ، ولم يكن المقصود أربعة من عرب فلسطين ، إقترفوا ذنبا أم لم يقترفوا . . المهم أن يتم تطبيق شريعة الغاب عليهم . . لأنهم عرب فلسطينيون ، مما يتفق والمزاج والعقل والوعى الأمريكى المزيّف .

والذين ينتظرون أن يحدث شىء لعقاب ـ الأمريكى القبيح ـ على ما فعل واهمون لأن هذا الجسد العربى المترهّل والممتد من المحيط إلى الخليج فقد القدرة حتى على مقاومة تآكل أطرافه فى الخليج ولبنان . أما صب جام الغضب على كامب ديفيد ومعاهدة السلام ، فعلى الغاضبين أن يطمئنوا لأن الأمريكيين ـ فيما تعتقد ـ يريدون أن يخرجوا من المأزق الذى وُضعوا فيه وهو « السلام » ولهذا لم يختاروا إلا طائرة مصرية على الرغم من وجود حالات مماثلة كثيرة .

عارٌ ما بعده عارٌ أن يستمر شيوخ الخليج وتجار الزفت والقطران « النفط » فى التحدث عن فلسطين واسرائيل والقضايا العربية ، سوءا كانت كامب ديفيد أو معاهدة سلام ، وهم قابعون حول آبارهم ، يُفسدون الحياة العربية ويزيفون كل شىء لصالح الولايات المتحدة ، والتى تسبها إذاعاتهم كل يوم !!

لا شىء يهم . . سبوا كما تشاؤون . . . وفرّغوا كل ما فى جوفكم من إنفعالات ، المهم أن يبقى النفط مع أمريكا وأن تستمر مصالحهم مزدهرة فى الوطن العربى ●

« القاهرة »

لسنا هنودًا حمرًا .. ياريجان كيد !!

رئيس التحرير

أؤمن منذ زمن بعيد بأن أفلام رعاة البقر الأمريكية ليست مجرد أفلام تجارية تعتمد على الإثارة وعلى استنفار أحلام التفوق والعنف عند المراهقين ، أفرادا كانوا أم شعوبا ، وإنما هى نتيجة لمخطط سياسى موجه إلى العالم كله بما فيه الشعب الأمريكى نفسه ؛ فليس من قبيل المصادفة ولا توارد الخواطر أن تنتج هوليود حوالى ثلاثمائة فيلم كل سنة ، تدور كلها حول موضوع واحد ، هو الجماعة الوديعة ــ مدينة كانت أم أسرة أم قافلة ــ التى تريد أن تعيش آمنة لتتمتع بالعمل الشريف وبالحب العفيف ، ولكنها تتعرض لعدوان (الشرير) وعصابته ، و (الشرير) دائما قبيح الوجه ، قذر الملبس ، وحشى السلوك ، يعصف بأمنهم قتلا ، ويعسف بهم ابتزازا ، ويستغلهم أبشع استغلال ، إلى أن يظهر (الشجيع) ، وهو دائما أمريكى شمالى جميل الوجه ، فارع الطول ، أنيق الملبس ، نبيل المسلك ، شجاعته تخجل الأسد فى الشرى ، وذكاؤه يفوق مستوى ذكاء البشر ، وبراعته فى استعمال المسدس تتضاءل بجانبها براعة الحواة والسحرة ، ونبل مسلكه وسمو دوافعه أقرب إلى نبل الملائكة وسموهم . يظهر هذا السوبر مان الأمريكى فى المجتمع الوديع المقهور ذاك فتحبه اجمل نسائه ، ويتعلق به شيوخه وأطفاله ، ويتصدى (للشرير) وعصابته ــ وأغلبهم من شعوب أمريكا اللاتينية لا الشمالية ــ فيقهرهم وحده ويبدأ بقتل أفراد العصابة فردا فردا ، حتى ينفرد فى آخر الفيلم بالشرير ، فيقتله بعد كفاح ونضال يشد إليه قلوب المتفرجين ويحيطه بسياج من عواطفهم ودعواتهم .



أن تنتج هوليود فيلما أو فيلمين حول هذا الموضوع أمر لا يثير الشك ، أما أن تنتج عشرات الأفلام ، بل مئاتها ، كل سنة فأمر يثير الشك كل الشك . ولقد قيل أنهم ينتجون هذه الأفلام بهذه الكثرة ليخلقوا لهم تاريخا فهم أمة بلا تاريخ . من ناحية ، إذ يبدأ تاريخ أمريكا من حوالى مائتى سنة فقط ، ثم إنهم اليوم أقوى دولة فى العالم من ناحية أخرى ، ويحتاجون إلى أن يكون لهم تراث تاريخى يستندون إليه نفسيا فى المواجهة المحتومة بينهم وبين غيرهم من الشعوب العريقة أو التى لها شىء من العراقة . وهذا التفسير أو التبرير ، بكل هذه الموجة الممتدة والمتطاولة من أفلام رعاة البقر ، تفسير هو أقرب إلى الهراء من ناحيتين ، فمن الناحية الأولى ، ــ وهى أنهم أمة بلا تاريخ ــ فأى تاريخ هذا الذى تدور أحداثه كلها على موضوع واحد ، أساسه العنف ، وأداته الغدر ؟ هل تاريخ محمد على هو مذبحة القلعة فقط ؟ وهل تاريخ الخديوى إسماعيل هو قتل إسماعيل المفتش فقط . . ؟!! . . إن من يريد أن يخلق له تاريخا لابد أن يختار من وقائع الماضى أكثرها إشراقا وأقربها إلى القيم الإنسانية الرفيعة . وإن فى تاريخ الشعب الأمريكى كثيرا من الوقائع المشرقة ، وكثيرا من القيم الإنسانية الرفيعة . كم فيلما ــ مثلا ــ انتجتها هوليود عن حرب التحرير ؟ وكم فيلما أنتجتها عن الحرب بين الشمال والجنوب حول الغاء الرق . . ؟ خمسة . . ؟ عشرة . . ؟ عشرون . . ؟ خمسون . . ؟ افترض أى رقم شئت فلن تبلغ به واحدا على مائة من أفلام رعاة البقر فهل التاريخ الأمريكى ــ أو الذى تريد السينما الأمريكية أن تخلقه ــ هو بيلى كيد وجونى كيد وترينيتى . . و . . . و . . الخ تلك القائمة الطويلة من ابطال رعاة البقر الأسطوريين ؟

هذا من الناحية الأولى ، وأما الناحية الثانية ــ وهى حاجة الأمريكان إلى تراث تاريخى يستندون إليه . . نفسيا ــ فهى لا تقل عن الناحية الأولى من حيث إنها هراء . فأغلب شعوب أوروبا ــ إذا استثنينا فرنسا وانجلترا واسبانيا وايطاليا واليونان ــ شعوب حديثة ، لا يرجع تاريخها إلى ما قبل تاريخ أمريكا بأكثر من قرن واحد من الزمان . حتى الاتحاد السوفييتى ــ وهو القطب الموازى للقطب الأمريكى ــ لا يشذ فيما أعلم عن هذه القاعدة . ثم إن هناك شعوبا حديثة تكونت ــ مثل الشعب الأمريكى ــ من مهاجرين أوروبيين ، ولكنها لا تشغل نفسها بخلق تاريخ لها ، فلم أسمع أن استراليا أو كندا بذلت من الجهد عشر ما تبذل أمريكا لتخلق لها تاريخا . وأخيرا ، فإن حاجة شعب ما إلى أن يخلق له تاريخا ، إنما هى حاجة داخلية وليست للتصدير . فنحن ، كعرب أولا وكمصريين ثانيا ، لم نفد كثيرا من أن يعرف العالم الخارجى شيئا عن تاريخنا ، ولقد كان شبابنا فى الجيل الماضى أكثر إحساسا بمصريتهم وبعروبتهم من شباب هذه الأيام ، مع أن حديث العالم عنا ــ كشعب له تاريخ ــ قد ازداد عشرات المرات منذ أرسلنا بواحد من ملوكنا (توت عنخ آمون) ليقوم بجولة فى أوروبا وأمريكا لأسباب اقتصادية بحتة .

مسألة المبرر التاريخى إذن مرفوضة ، فلم يبق ــ فى رأيى ــ غير السبب السياسى ، فهذه الموجة المسلسلة من أفلام رعاة البقر تسعى دائما لتثبت فى أذهان الشعوب التى تصدر إليها مفهوما واحدا ، وهو أن المخلص هو الأمريكى الشمالى السوبر مان ، فهو وحده الذى سيقضى على الطغيان وهو وحده القادر

على قهر الأشرار ، ولقد ثبتت الحرب العالمية الثانية ــ وقبلها الحرب الأولى ــ هذا المفهوم ، ففى السنوات الأخيرة من الحرب ، وعندما تبدأ شعوب غرب أوروبا فى اليأس من النصر ، تدخل أمريكا الحرب فجأة بكل ما خلفها من ترسانة سلاح رهيبة ، وخاصة عندما يكون كلا الطرفين ــ المحور والحلفاء ــ قد استنفد جهده واستهلك طاقاته المخزونة . وطبيعى أن ينقلب ميزان القوى بدخول أمريكا ، فينهزم المحور ، وتبدو أمريكا ــ كما تريد لها أفلام هوليود ــ هى البطل المنقذ ، الذى خلص الشعوب الوديعة من نير النازية ، وذلك بما تملك من إمكانات وطاقات لا تملكها واحدة من الدول المتحاربة ، فالمسألة إذن سياسية قبل أن تكون تجارية أو تاريخية ، وهى موجهة إلى العالم كله بما فيها الشعب الأمريكى نفسه .

أما نحن العرب ، فبالإضافة إلى أفلام السوبر مان الأمريكى ، يوجه إلينا نوع آخر من أفلام رعاة البقر ، وهو الأفلام التى تدور حول الغرب الأمريكى (Western) . والغرب أرض يمتلكها الهنود الحمر ، ولكن الأمريكان يزحفون عليها سنة بعد أخرى ، وهم فى زحفهم هذا يبيدون أصحاب الأرض بشتى الأساليب ، ولكن الأفلام التى تتناول هذا الموضوع دائما ما تقدم لنا الهنود الحمر همجا ، وحشيين ، أعداء للحضارة ، ويضفى السيناريو المتقن على عملية إبادتهم مظهرا جذابا يجعلنا نتعاطف مع الغزاة البيض ضد أصحاب الأرض من الهنود الحمر ، ولم أكن أدرك ما يهدفون إليه من هذا السيل من الأفلام الذى أغرقوا به بلادنا منذ أوائل الأربعينيات حتى تكشف الأمر بإنشاء دولة إسرائيل سنة ٤٨ ، فإذا نحن الهنود الحمر ، وإذا الإسرائيليون هم الجنس الأبيض الذى يزحف ، هذه المرة إلى الشرق الأوسط ليقيم المستعمرات أو المستوطنات ، ويطرد الهنود الحمر الجدد ، الذين يسمون اليوم عربا ، والتسمية لاتهم كثيرا ، فإذا كان فى الهنود الحمر ازويتة وبالمادا و.. و . . . فليكن فيهم عرب .

ولكن هذه الخطة الإعلامية لم تنجح فى اقناعنا بأننا هنود حمر وأن التاريخ ليس معنا وأن المصير الذى انتهى إليه الهنود الحمر هو المصير الذى ينتظرنا إن قاومنا كما قاوموا . ولم ينجح هذا المخطط لسبب بسيط جدا غاب عنهم ــ وأحسبه لا يزال غائبا عنهم حتى اليوم ــ هو أننا لسنا هنودا حمرا ، وإنما نحن عرب لنا حضارتنا العريقة ، ولنا جذورنا الراسخة ، ولنا قوميتنا المتماسكة ، وإذا كان الأمريكان لم يدركوا حتى الآن الفرق ، بين العرب ، وبين الهنود الحمر فالذنب ليس ذنبنا .

وبدأ سيل آخر من أفلام رعاة البقر يغزو بلادنا وعقولنا حيث ثبت لهم أننا نملك من مقومات البقاء والمقاومة ما لم يكن الهنود الحمر يملكون ، ولو راجعنا الأفلام الأمريكية التى أغرقت دور السينما ومسلسلات التليفزيون عندنا بعد حرب ٧٣ لوجدنا تغيرا فى السيناريو ، فجميع الأفلام التى صدرتها إليها هوليود فى السنوات العشرة الأخيرة تدعو إلى نوع من التصالح

فى هذا العدد

● أدب

● فنون

● فكر

● تحقيقات

● أبواب

● لوحات فنية

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان العالمى أرداش

بين السوبر مان الأمريكي وبين الهنود الحمر ، ولكن شرط هذا التصالح هو أن يفسح الهنود الحمر للأمريكان الزاحفين إلى الغرب طريق الزحف والاستيطان فى مقابل أن يسمح لهم بمجرد البقاء فى منطقة من الأرض ، أما من يرفضون التصالح على هذا الشرط فالإبادة الكاملة هى المصير الذى ينتهون إليه . ولا أحسب أن العلاقة بين نتائج حرب ٧٣ وبين هذا التعديل فى سيناريو أفلام رعاة البقر أمر يخفى على كل ذى بصيرة بالتركيبة السينمائية . وهذا المخطط الجديد لم ينجح أيضا لنفس السبب ، فلسنا هنودا حمرا ، والإسرائيليون ليسوا سوبر مان ، ونحن نعى فى أعماقنا ـ وإن كانت تصرفات بعض حكامنا لا تصدر عن هذا الوعى ـ أن الأرض أرضنا ، وأن شبراً واحدا نسمح لهم به أمر مرفوض تماما . حتى كامب ديفيد لم نرض بأن نتنازل فيها عن هذا الشبر .

المخطط الموجه للعرب إذن قد فشل ، وكان المخطط الموجه لشعوب أوروبا الغربية قد فشل أيضا بعد الحرب العالمية الثانية ، فما كادت دول أوروبا تتماسك اقتصاديا سواء كانت منهزمة فى الحرب أم منتصرة ـ حتى رفضت فكرة السوبر مان الأمريكى ، وهى إن لم تصل إلى مرحلة طرده ومطاردته إلى الشاطىء الغربى من الأطلنطى ، فقد وقفت أمامه بصلابة منذ عهد ديجول فى فرنسا ، وها هى الآن توقفه عند حد الشريك لا السيد فى كثير من دول غرب أوروبا .

وإذا كان المخطط قد فشل فى خارج أمريكا فيبدو أنه قد نجح فى أمريكا نجاحا ساحقا ، فقد أصبح الأمريكان ينظرون إلى أنفسهم كأنهم سوبر مان فعلا ، وإلى غيرهم كأنهم أدنى درجة أو درجات منهم فى الإنسانية . والرئيس ريجان الذى مثل فى شبابه بغير شك كثيرا من أفلام رعاة البقر ـ يتصرف مع دول العالم كما يتصرف (شجيع السيما) فى الأفلام . ولن نتوقف طويلا أمام التصرفات الأمريكية مع دول أمريكا اللاتينية ، أو جنوب أفريقيا أو حتى الاتحاد السوفيتى ، فمنطق (شجيع السيما) واضح لا لبس فيه . . كل ما فى مصلحة أمريكا عمل إنسانى ، وكل ما يمس الدولار عمل من أعمال الشر ينبغى أن يقاوم بأى سبيل ابتداء من الكذب والغدر إلى القتل والإبادة . لن نتوقف أمام هذا طويلا ، فإنما يعنينا فى المقام الأول ما حدث فى أول هذا الأسبوع من اختطاف الطائرة المصرية .

إن هذا العمل الحقير قد تم تنفيذا لسيناريو فيلم من أفلام رعاة البقر ، فالشرير ـ وهو هنا الفلسطينيون الأربعة ـ يوقع بهم السوبر مان الأمريكى فى كمين أدواته التجسس والغدر والكذب . ولا تستعمل فيه طائرات الأسطول السادس بدلا من خيل رعاة البقر ، ويتم الكمين فى السماء بدلا من أن يقم فى واد بين جبلين . ويصفق رئيس امريكا (شجيع السيما) السابق للمخرج والممثلين : أما أنه عمل لا أخلاقى وجبان وقذر ، فهذا شىء لا قيمة له ، فالفيلم سينتهى ، وستوضع فى الحوار قبل كلمة النهاية جملة أو جملتان تدعوان مصر إلى أن تتجاوز عن هذا الحادث .

لا يا راعى البقر . . فالفيلم لم ينته بعد ، ومصر لن تستطيع أن تتجاوز عن هذا الحادث حتى وإن أرغمتها ظروفها على أن ترد اللطمة لطمتين ، وأرغمتها قيمها وأخلاقها على ألا ترد الكمين كمينين ، لن نستطيع أبدا أن نتجاوز عنه ، حتى بعد أن تعود إلينا طائرتنا دون خسائر فى الأرواح ، فالخسة والغدر خلتان لا تهضمهما معدة مصر مهما أعطيت من نزعات الدولار المسهلة أو الهاضمة .

ولكن السؤال هو : إذا لم تستطع مصر أن تتجاوز عن هذا الغدر ، فماذا فى استطاعتها أن تفعل . . ؟ هل تعلن الحرب على أمريكا . . ؟ لسنا هنودا حمرا كما قلت ، هل نقطع علاقاتنا السياسية بها . . ؟ لسنا من أصحاب التنديدات والشجب والاستنكار . إذن ماذا تفعل . . ؟

فى رأيى أن نستفيد من سيناريوهات أفلام رعاة البقر ، فمادام على رأس الدولة الأمريكية (شجيع السيما) فلندرس منطقه من أفلامه . ولنطبق فى سياستنا معه ما فى السيناريو من أساليب التعامل مع (الشجيع) . إن من سيناريو رعاة البقر فيه دائما شخصية تملك ما يحتاج إليه (الشجيع) من مال ، أو نفوذ ، أو حتى طعام يستعين به على رحلته . وهذه الشخصية تقتضيه ـ فى السيناريو ـ دم قلبه ثمنا لأية مساعدة تقدمها إليه . فلنكن نحن هذه الشخصية مهما كانت مقيتة فى نظر قيمنا وتقاليدنا .

إن للأمريكان مصالح كبيرة فى بلادنا وفى المنطقة العربية كلها ، ثم فى الشرق كله بدءاً من باكستان حتى الجزائر ، فلتكن سياستنا معه قائمة على اقتطاع دم قلبه ثمنا لكل خدمة نقدمها إليه . ولنضع فى اعتبارنا ما يتناساه دائما فى تعامله معنا ، وهو إنه يحتاج إلينا بقدر ما نحتاج نحن إليه ، بل إن حاجته إلينا تفوق حاجتنا إليه كثيرا . إننا نحتاج إليه اقتصاديا وهو يحتاج إلينا سياسيا . إننا نتعامل معه لنأكل ، وهو يتعامل معنا ليدافع عن كيانه . وإذا كنا نستطيع أن نربط الأحزمة على البطون شهوراً أو سنوات فهو لا يستطيع أن يتحمل تراجع نفوذه فى منطقتنا يوما واحدا ، فلنكن إذن هذا الشريك المقيت فى أفلام رعاة البقر ، ولنكف ـ كعرب ـ عن منحه تأييدنا السياسى إلا بعد أن يدفع الثمن ، ولا نسمح له بالتواجد العسكرى فى مياهنا أو سماواتنا إلا بعد أن يدفع أضعاف ما يدفعه الآن . ولن نخسر شيئا كبيرا لو رفض ، أما هو فإن ضياع نفوذه هو الكارثة الكبرى بالنسبة إليه .

أنـا أعلم أن هـذا أسلوب مقيت ، وأن قيمنـا وتقاليدنا لا تقبله ، ولكنه هو الأسلوب الأمثل للتعامل مع (شجيع السيما) هذا الذى يتربع على رأس أقوى دولة فى العالم . وإذا كان يتصرف معنا طبقا لسيناريو أفلام رعاة البقر ، فلنتصرف معه أيضا طبقا لهذا السيناريو ، فنحن أيضا لدينا كتاب سيناريو وممثلون ومخرجون مثل من لديه إن لم يكونوا أفضل ●

التحديث والثقافة



تحسين عبد الحى

إن ما ينطبق على المعمار ينطبق على أوجه النشاط الأخرى فى مصر فلأن التعليم المعمارى كان أجنبيا ، فإن منتجاته أيضا جاءت أجنبية ، ولأن التعليم فى مصر والعالم العربى قد وُضع منهجاً وأسلوبا ، لكى يُنتج متعلمين ذوى نمط ثابت فى التفكير لأنه قائم بين مُعلِّم « المرسل » وطالب « المتلقى » بدون أية محاولة للإجتهاد سواء من المرسل أو المتلقى خارج ما تم حشوه فى الكتب والمصنفات ، فإن منتجات هذا التعليم « الخريجين » جاءوا أيضا ثابتين جامدين لا يتمتعون بالروح النقدية اللازمة للتطور ومن هنا يسهل غزو عقولهم بأية أفكار أو آراء أو مناهج جديدة ، ونتيجة لذلك تداخلت الأزمنة الثقافية فى فكر قطاع المثقفين من هؤلاء المتعلمين ، فعلى صعيد المعرفة ما زال المثقف المصرى والعربى كما كان منذ « العصر الأموى » يستهلك معارف قديمة على أنها جديدة ، سواء كان مصدرها عربيا خالصا أو كانت أجنبية ، تلك كانت حاله بالأمس وتلك حاله اليوم ، وعلى الصعيد الأيديولوجى فإن هذا المثقف كان منذ العصر الأموى كذلك - ومايزال إلى اليوم - يعيش فى وعيه صراع الماضى متداخلاً مع أنواع الصراعات الأخرى التى يشهدها حاضره ، وتداخل الأزمنة الثقافية فى فكر المثقف هو ما يفسر ظاهرة مزعجة فى الفكر المصرى والعربى المعاصر : ظاهرة « المثقفين الرحّل » - المثقفين الذين يرحلون عبر « الزمن الثقافى » العربى من المعقول إلى اللامعقول ، ومن اليسار إلى اليمين بسهولة تكاد لا تصدق - وبدون ذكر أسماء معينة تكفى الاشارة إلى القفز على صعيد المواقف المبدئية حول قضايا : الديمقراطية والتنمية والاشتراكية والاسلام والعروبة والعلمانية - وهى القضايا الرئيسية فى الفكر المصرى والعربى المعاصر .

ولا تكتسى ظاهرة الترحال الثقافى فى الفكر المصرى والعربى المعاصر صورة التراجع والتوبة فحسب ، بل تتخذ مظهراً آخر قوامه تغيير الاتجاه عند كل لحظة معرفية - والحقيقة عند كثير من المثقفين - القراء فى مصر والبلاد العربية ، بل ولدى كثير من الكتاب والباحثين ، فضلاً عن المثقف العادى هى أخر كتاب قرأوه ولربما أخر حديث استمعوا له ، وهو ما يدل على رسوخ الاستعداد للتلقى ، وغياب الروح النقدية فى نشاط العقل المصرى والعربى المعاصر . هذا العقل الذى يتقبل المشاهد الفكرية بنفس الطريقة - تقريبا - التى يتقبل بها الطفل الرضيع المشاهد الحسّية البصرية التى تترى أمام ناظرية مُشكلة عالما خاصا يفتقد إلى البعد الثالث ، عالما شريطيا يُنسى فيه اللاحق السابق وكأنه لم يكن .

وهذه ، وغيرها كثير ، تعرض علينا ضرورة إعادة النظر فى نظام التربية والتعليم فى مصر والوطن العربى .

وأى تحديث للثقافة ، وللوعى الثقافى العام ، بدون تأسيس الروح والعقلية النقدية لدى المتعلمين والناس العاديين سيكون قاصراً حتى لو شملت مجانية التعليم كل أفراد المجتمع فى مصر والوطن العربى ، لأنه فى نهاية المطاف تعليم - تجهيل ، وليس تعليما نقديا تنبعث فيه روح الإنسان لتنمى كل مافى طبيعته من القوى والقدرات الكامنة .

فإذا كان محمد على عندما أراد أن يؤسس مصر الحديثة قد أنشأ المدارس والمعاهد لكى تُخرِّج له موظفين قادرين على أدارة هذه الدولة الحديثة ، فإن دنلوب البريطانى الذى وضع خطط التعليم فى مصر كان يهدف أيضا إلى تخريج موظفين يعملون فى جهاز الدولة التى يديرها لورد كرومر - ولم يكن لا هو ولا محمد على فى حاجة إلى مثقفين يتمتعون بالرؤية النقدية التى تساعد مصر على النهوض الشامل . ولم تتنبه حكومات مصر بعد ثورة يوليو إلى ذلك ، بل إنهم زادوا الطين بلة باستحداثهم لجهازين مدمرين للحياة والثقافة المصرية هما : مكتب التنسيق ومكتب القوى العاملة !!

***

إن التربية والتعليم هى العملية التى يسعى المجتمع بها إلى أن يفتح حياته لجميع أفراده ، وأن يمكنهم من المساهمة فيه ، إنه يحاول أن يسلم إليهم ثقافته - بما فى ذلك المعايير التى يريد أن يعيشوا وفقاً لها وحيث يُنظر إلى هذه الثقافة على أنها نهائية تكون المحاولة لفرضها على عقول الناشئة ، أما حيث يتم النظر إليها على أنها مرحلة فى التطور ، فإنها تدرِّب عقول الناشئة على تقبلها وعلى نقدها وتحسينها فى الوقت نفسه .

والتربية أيضا هى العملية التى يحاول بها المجتمع أن ينقل ثقافته إلى جميع أفراده ، وتدخل فى هذه الثقافة المعايير التى يرغب المجتمع فى أن يعيش الأفراد وفقاً لها ، والمجتمع على هذا التعريف يعتبر عقلاً جماعيا ، وإذا قصدنا أن الثقافة هى ما تنقله مدارسنا الابتدائية والإعدادية والثانوية ، الحكومية منها والخاصة ، والجامعات فإن هذه المدارس والجامعات لا يمكنها أن تنقل إلاّ جزءاً ، ولا يمكنها أن تنجح فى نقل هذا الجزء إلا إذا أنسجمت معها المؤثرات الخارجية ، لا مؤثرات الأسرة والبيئة فحسب ، بل مؤثرات العمل واللعب والصحافة والأذاعة والتلفزيون والرياضة أيضا . ولكن المهم أن يتم نقل هذا الجزء من المعرفة على أنه مرحلة فى التطور .

وأسمى ما حققه أسلافنا فى الماضى فى مجالات المعرفة الثقافية والدينية لم يكن إلاّ مراحل فى التطور ، يمكننا بعرضها على الناشئة منا أن يحسنوها ولا يجب أن ننشئهم على تلقى ثقافة الماضى فحسب ، لأن ذلك معناه النظر إلى ثقافة الماضى على أنها نهائية ، ومن ثم يجب ألاّ نفرض الثقافة على الشباب حتى لو فرضنا عليهم أية فلسفة سياسية أو اجتماعية رائجة .

لقد كان أجدادنا إذا أدلوا برأى يقولون : قال فلان كذا ، وقال فلان كذا وأنا أقول كذا - والله أعلم . أو أن المسألة فيها قولان . . ولهذا لم تكن الفردية الثقافية فى القول أو فى الرأى ثابتة ، ولكنها كانت متحولة ، ومتطورة أبداً ونحن لا نستطيع أن ننكر ما هو قائم الآن فى العقل المصرى والعربى حيث يتناوب الماضى مع الحاضر على ساحة الوعى ، بل قد ينافس الأول منهما الثانى منافسة شديدة حتى ليبدو وكأنه هو نفسه الحاضر .

والثابت والنهائى فى ثقافتنا يتعلق بهذه الثقافة نفسها وليس بطريقة تعليمها فقط وفى هذا الاطار نتساءل : ألم يولد النحو العربى كاملاً مع سيبويه ؟ ألم تتحدد أصول الفقة عند مولدها مع الشافعى ؟ ألم تولد الكتابة التاريخية فى الاسلام « كاملة » أو شبه كاملة مع ابن اسحاق والواقدى ؟ ألم يقدم الخليل بن أحمد للناس المعجم العربى والعروض العربى كاملين ؟ ألم تتحدد مسائل علم الكلام مع واصل بن عطاء ومعاصرية ، ألم يكتمل الفكر الشيعى فقها وكلاما وسياسة مع جعفر الصادق ؟ . . وأخيراً ألم يعش هؤلاء وأمثالهم جميعاً فى عصر واحد هو عصر التدوين أو عصر البناء الثقافى العام الذى شكل ومازال يشكل الأطار المرجعى للفكر العربى والثقافة العربية إلى اليوم ؟

ولكن ما هى السمات المميزة لهذا العقل العربى الذى نعيش فى إطار ثقافته إلى اليوم :

لقد قارن الجاحظ بين العرب والعجم فى مجال الفكر والثقافة فى البيان والتبيين ـ الجزء الثالث : قال :

« . . . إلاّ أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم فإنما هو على طول فكرة وعن إجتهاد وخلوة ومشاورة ومعاونة وعن طول تفكر ودراسة الكتب ، وحكاية الثانى علم الأول وزيادة الثالث فى علم الثانى حتى اجتمعت ثمار تلك الفكرة عند آخرهم (لنلاحظ أن هـذا غـير ممكن إلاّ إذا اتجه الـتفكـير إتجـاهـاً موضوعيا) . . . وكل شىء عند العرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه الهام ، وليس هناك معاناة ولا مُكابدة ، ولا إحالة فكر ولا إستعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام ؛ أو حين يمتح على رأس بئر ـ أو يحدو ببعير أو عند المقارعة أو المناقلة أو عند صراع أو فى حرب ، فما هو إلاّ أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذى إليه يقصد فتأتيه المعانى إرسالاً وتنسال الألفاظ إنثيالاً ، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدسه أحد من ولده ، وليس هُمْ كمَن حفظ علم غيره واحتذى على كلام من كان قبله ، فلم يحفظوا إلاّ ما علق بقلوبهم والتحم بصدورهم واتصل بعقولهم ، من غير تكلف ولا قصد ولا تحفظ ولا طلب » .

والجاحظ الذى ساق ملاحظاته هذه فى أطار الاشادة بالعرب ورد هجمات الشعوبية ، ربما لم يكن متنبهاً إلى أنه يسلبهم القدرة على « التعقل » بمعنى الاستدلال والمحاكمة العقلية ، إن العقل العربى حسب رأى الجاحظ : قوامه البداهة والارتجال ، وهو يريد بذلك سرعة الفهم وعدم التردد فى إصدار الأحكام ، وهذا معناه سيطرة ردود الأفعال الآنية ، فى مقابل النظرة الموضوعية التى قوامها « المعاناة والمكابدة وإجالة النظر » والتى يجعلها الجاحظ من خواص « العقل » عند العجم من فرس ويونان .

وأحسب أن رأى الجاحظ ـ على الرغم من أنه جاء فى سياق الدفاع عن العقل العربى ـ مازال قائماً إلى اليوم ، ومازال هذا العقل المصرى والعربى يقع تحت سيطرة ردود الأفعال السريعة ، فى المجالات السياسية والثقافية والإجتماعية ، بدون معاناة ومكابدة وإجالة النظر !!

وأذ كنا قد قلنا ـ قبل ذلك ـ أن الاهتمام بالمسألة الأقتصادية فقط يُفقد الإنسان الكثير من الرحمة والقيم والعواطف الإنسانية وتذوق الجمال والتحلى بالفضائل ، لأنّ الإنسان المصرى والعربى فى حاجة دائمة إلى ما يوقظ حواس الخير والجمال والتأمل والفكر ـ أى أنه فى حاجة إلى الثقافة ، فذلك يعود بنا إلى طرح السؤال : ماذا حدث ؟

حدث أن العقل الجمعى المصرى والعربى الذى نشأ على التلقى دون دراسة لما يتلقاه ، وتكوين موقف نقدى من نفسه ومن عالمه أصبح يتلقى نتيجة لتقدم وسائل الاتصال تيارات ثقافية وإعلامية متعددة وأحيانا

ثقافة نهائية .. وثقافة فى مرحلة التطور

إستهلاك معارف قديمة

المثقفون الرحل

متناقضة ـ تـأتيه من الشرق والغرب عـلى السواء ـ كـالسيل العـارم ، يطيح بكل مـا يعترض سبيله ، ويعصف بـه فى مهب الريـاح ، فيحطم كـل تـوازن طبيعى لا يتمشى مـع أهـوائـه ولا يستجيب إلى أغـراضه ، وكـما أن كل ارتبـاك فى مستوى الجهـاز العصبى يؤثر فى الشخصية مهما تكن قوتها ، فإن كل خلل يتصل بتـدفق التيارات الثقـافية والسياسيـة والاجتماعية يكون له إنعكاساته على نـظرة الفرد إلى مقومات المجتمع الثقافية التى يستمد منها أصوله ويثبت بها انتسابه إلى المجتمع .

ويحلل إيـديس فى كتابـه « غزو العقـول » مفهوم السياسة الأمريكية حول دور أجهزة الثقافة وفحـوى الرسالة الثقافية إذ يعتبرون أن كل إنتاج ثقافى ينبغى أن يكون له محتوى أيديولوجى واضح مهما يكن شكله أو نوعه ، ومن هنا كانت القاعدة المتفق عليها فى مستوى المصالح الأمريكية الخاصة ، والتى تنص على أن الثقافة ينبغى أن تكـون الغـلاف الخـلاب . لأى بضـاعـة سياسية .

ويقـول فيليب كومبس أول وزير دولة مساعـد للشئون الثقافية فى الحكومة الفيدرالية الأمريكيـة : « إن التحرك الثلاثى على المستوى الدولى أى التحرك الديبلوماسى ، والعسكرى ، والاقتصادى ، يجب أن يضاف إليه بعد ثقافى ، يكون فى مستوى الأبعاد الثلاثة الأخرى ، ولا ينبغى أن يقل عنها نظراً لما تُكسبه الثقافة من لـين وعمق لسياستنـا الخـارجيـة » . نحن إذن ـ خاضعون ـ رضينا أم أبينا ـ لتيارات ثقافية واعلاميـة تحمـل فى طياتهـا مضامين أيديـولوجيـة من الغـرب الرأسمالى ومن الشرق الشيوعى ، فماذا نفعل نحن ؟

نتلقى . . ثم نتلقى . . ونتخـذ مـواقف نتيجـة ما تلقيناه ، ثم نتلقى شيئا آخر ـ فننقلب على مواقفنا السابقة ، وفى كل هذه الأحوال تنشط أجهزة الاعلام لتبرير مواقفنا ، ثم تنشط مرة أخرى لتبرير تناقضنا مع مواقفنا السابقة ، وربما بنفس الاشخاص الـذين هم على استعداد دائم لتبرير وجهات النظر الرسمية ، هذا التناقض أوجـد خللا لا يستهـان بـه فى سلم القيم الاجتماعية الذى هو فى التحليل الأخير نتيجة للثقافة العامة للمجتمع .

ولأن الدولة فى مصر والبلاد العربية تمتلك كل شىء وخاصة أجهزة التوجيه الاعلامى والثقافى ، سواء من يرفعون منها رايات الاشتراكية أو الـذين يرفضـون الاشتراكية ، فإن هذه الأجهزة قد وضعت الإنسان المصرى والعربى فى حـالة من القمـع الثقافى لا تقـل أهميتهـا عن أحوال القمـع الأخرى ، فى مصـر نحن مجتمع اشتراكى ، ولكنه يمارس الانفتاح الأقتصادى ، وقد خلق هذا الانفتاح الأقتصادى أنماطا جـديدة من الاستهلاك الأقتصادى والاستهـلاك الثقافى أيضـاً .
زعزعت قيما إجتماعية كانت شبه ثابتة فى مصر والبلاد العربية ، أهمها النبل والشرف والأمانة وصيانـة المال العام إنطلاقاً من نظرة ثابتة إلى هذا المال العام ـ وإن كان يصعب التعبير عنها بشكل مباشر ـ على أنه بيت مال المسلمين ، ومن خلال إجهاد وضعف الضوابط الـدينية وأهمها الحلال والحـرام ، وبتسيد الضـوابط القانونية ، إضمحلت قيم الخير والعدل والإيمان بالمثل العليـا الإنسانيـة ، لأن القانـون يسهل الـدخول إلى ثغـراته ـ هـذا إذا طبق على الجميـع ـ ولكن الضمير والـوازع الدينى والأخـلاقى لا يمكن القول بـإمكان وجود ثغرات فيه ، لأنه وازع فردى إختيارى .

كثيرة هى الأشياء التى خلقت بـازدواجيتها أنمـاطا اجتماعية وثقافية مختلفة : لقد ظللنا طوال الستينات ننادى بضرورة إنصاف العمال والفلاحين من سيطرة رأس المال المستغل ، ولكن بروليتارية الستينات لم تعد هى بروليتارية السبعينات والثمـانينات ، فقـد تحول المثقفـون فى مصر والبـلاد العربيـة إلى بـروليتـاريـة جديدة ، يجب إنصافها ، لأنها لا تستـطيع بـدخولهـا المتدنية أن تواجه إرتفاع الأسعار والخدمات ومع ذلك من منا يتبنى ضرورة إنصاف البروليتاريين الجدد ؟

بـل إن بلادا عـربية كـاملة ، وهى الأقـطار غير النفـطية ـ أصبحت تشكـل عـلى المستـوى القـومى بروليتاريات للأقطار النفطية .

والـذين هاجمـوا اشتـراكيـة الستينـات من خـلال الاسلام أساءوا إلى الإسلام باستحداثهم لأفظع وأقوى الفاشيات الدينية عبر كل العصور ، ومع ذلك لا أحد يناقش ما يفعلونه تحسُّباً لتيسّر نفطى ربما يصيبه يوما من خلال عقد عمل هناك !!

أجهزة الإعلام والثقافة

الكتاب .. والمجلة الثقافية

الخوف من القمع السياسي والرغبة في تيسّر نفطي ، وسيادة علاقات السوق على المستوى الاقتصادي ، جعلت الثقافة التي هي المعرفة والتذوق للفنون الجميلة والآداب ، مثل العمارة والتصوير والنحت والشعر والموسيقى والتمثيل والقصة والمسرحية إلى آخره تخضع هي الأخرى لقانون السوق الذي أفرز أنماطا جديدة من مستهلكي هذه الثقافة تتميز بالسطحية والفهلوة والسعي وراء الأرباح السريعة فتدنت المستويات الثقافية تماما مع تدني القيم الأخلاقية .

فالعلاقات الاجتماعية التي تفرزها علاقات السوق في المجتمعات الرأسمالية تخضع لقوانينها الخاصة التي تنتشر من خلالها تجارة الرقيق الأبيض والأسود العصرية ، وانتشار المخدرات والشذوذ الجنسي والسمسرة إلى آخره .. لم يكن غريبا في أي مجتمع رأسمالي أن يقتل إبنا أمه أو أباه لمجرد اختلاف في المصالح بينهما ، ولكنه كان أغرب من الخيال أن يحدث في مصر ، وبمجرد حدوثه يتنافى وقيم المجتمع وكل موروثاته الثقافية وضوابطه الدينية ، وقد حدث نتيجة الخلل الذي أصاب سلم القيم الاجتماعية والثقافية الذي يتبدل ويتغير في الاتجاهات السلبية بدون جذور ضاربة في أعماق البنية الثقافية للمجتمع .

ولأن الناس قد تعودوا على التلقي دون إمعان النظر فيما يفيد أولا يفيد ، ولأن المجتمع قد عودهم على أن ما يقدمه لهم في تعليمهم هو ثقافة نهائية ، وليست ثقافة في طريق التطور ، فإن دور أجهزة الأعلام وعلاقتها بالثقافة تحتاج منا إلى وقفة وانتباه أيضاً .

إبتداء لا يمكن تصوّر ثقافة بدون أدوات تعبير ، ولا تتقدم ثقافة ، إذا لم تؤازرها أجهزة الأعلام ، كما أنه لا سبيل للنجاح أمام أجهزة الإعلام بدون زاد ثقافي يشد اهتمام الجمهور .

غير أن البعض ينكر فكرة الارتباط بين الثقافة والاعلام ويرى أن وظائف أجهزة الثقافة تختلف عن وظائف أجهزة الاعلام يقول الكاتب المكسيكي فلوراس وليا : « إن عبارات الثقافة والاعلام أصبحت في مواجهة ضمنية ذلك أن الاستعمال الحالي لأجهزة الاعلام العصرية ينطلق من مبدأ نكران وجود الذات الثقافية للمجتمعات ، وهذا يمكن تشخيصه , في سعة إنتشار الرسالة الإعلامية ، ومن نتائج ذلك توحيد النماذج والآراء والأذواق وتعميم أنماط الحياة والدفع إلى التقليد الأعمى ، وكذلك التلاعب بالمبادىء والعبث بالضمائر من خلال الاعلانات والبرامج الموجهة ، وكل هذا من شأنه أن يُخل بمقدرة الإنسان على الخلق والإبتكار ، وأن يحد من قدرته العقلية على النقد والتحليل ، أي يضير بالمقومات الرئيسية للثقافة » ويلتقي مختار لويس عضو اللجنة الدولية التي كلفتها اليونسكو بدراسة المشاكل الدولية للإعلام مع فلوراس في تحليل خطورة دور أجهزة الأعلام على الثقافة فيقول : « إنه يمكن استعمالها للبناء ، كما يمكن استعمالها للهدم » .

ويرى أن الأذاعة والتلفزيون وآلات التسجيل وغيرها من أجهزة الاعلام تزاحم مزاحمة شديدة وسائل التعبير التقليدية مثل التمثيل والمنتديات الشعرية والرقص والموسيقى الشعبية وغيرها ، وهي تمثل خطراً كبيراً على المجتمع ، نظراً لوجود تآلف عميق بين هذه الوسائل التقليدية وبين النسيج الاجتماعي لأي مجموعة بشرية ، إذ هي التي تساعد على دعم الانسجام والتضامن داخل هذه المجتمعات ، والربط بين أعضائها ، بينما تُضعف أجهزة الاعلام العصرية هذه الصلة ، وتحد من متانة الأئتلاف داخل المجتمع ، فتقضي على قيم التعاون والتضامن المعروفة من قديم الزمان وتعوّضها بنماذج مستوردة من الدول المصنعة بما فيها من سلبيات وتناقض ، وهي من جهة أخرى تساعد على الغزو الثقافي الأجنبي وتوجه الرغبة إلى حاجيات مصطنعة ، وغير مناسبة ، وتؤدي إلى إيجاد عقليات غير متمشية مع إمكانيات المجتمع ومناخه الطبيعي .

وهناك من يعتقدون أن أجهزة الثقافة كأجهزة الإعلام يمكنها أن تحمل بين طياتها بشائر العلم والفن والجمال ، كما يمكنها خدمة أغراض أخرى لا يمكن ربطها بالثقافة بمعناها الصحيح .

وليست هذه هي كل أوجه التناقض بين أجهزة الإعلام وأجهزة الثقافة فقد أدت أجهزة الاعلام أيضا إلى الخلق والإبداع ، لكنها عودت الجمهور على الإنتاج الرديء ، وحملته على الرضا بما هو أقل .

ويعتبر التلفزيون أخطر أجهزة الإعلام تأثيراً على المجتمع ، فقبل عصر التلفزيون كانت وجهات النظر الثقافية المختلفة يتم تقديمها عبر مقالات تنشر في الصحف والمجلات والكتب ، ولهذا كانت القراءة ضرورية للحياة السياسية والثقافية ، وجزء لا يتجزأ منها ، والقراءة تعني تثقيفاً للقارىء ، لأن ما يقرؤه كان يعني وجهات نظر متناقضة ، يجب أن يتأمل فيها ويقارن بينها ، ولكن التلفزيون يقدم المعلومات السياسية والثقافية - الآن - دون تحليل كاف ، وهو بذلك يساعد على تشكيل نفسية امتثالية ، تتميز بالثبات والسكون ، ويحوّل المشاهدين إلى مستهلكين كسالى لثقافة سطحية باهتة وغير معمّقة والتلفزيون بهذا الأداء يتمم دور التربية والتعليم في التلقين والمزيد من التلقين ، فيقضي بذلك على الجزء النقدي في الإنسان مهما كان ضئيلاً .

ولكي نعود مرة أخرى إلى ما يمكن تسميته - حرية الثقافة أو ديمقراطيتها لابد لنا من العودة إلى الكتاب والمجلات الثقافية .

والكتاب والمجلة الثقافية في مصر لهما قصة طويلة - لا يمكن ذكرها الآن - ولكننا نكتفي بالقول : أنه منذ أن رأت الحكومة في مصر أن الكتاب سلعة كغيرها من السلع أُخضع للعديد من أنواع الضرائب المنظورة وغير المنظورة ، أخذ الكتاب وبالتالي الثقافة في مصر ، في التدهور المستمر ، فبعد أن كان الكتاب يصدر في القاهرة فتهتز له المحافل والمنتديات الأدبية والثقافية في كل بلد عربي سواء مع ما جاء فيه من أفكار أو ضدها ، أصبح الكتاب المطبوع في مصر يعاني من العزلة ، على الرغم من أن معظم ما يصدر في العواصم العربية يصدر بأقلام مثقفين مصريين .

وقد حاولت عواصم عربية عديدة أن ترث دور مصر الثقافي في الوطن العربي عن طريق ما يصدر فيها من كتب جيدة الطباعة ، ورخيصة الثمن إلى حد ما ، ولكن أصعب ما في هذه المسألة كلها أن بعض الناس الذين ألفوا وترجموا في هذه البلاد كانوا يخضعون أيضا لعلاقات السوق التجارية ، فجاء إنتاجهم الثقافي وبخاصة الترجمات ، غير واضحة المعنى ، والذين لا يعرفون معنى ما يترجمون يلجئون إلى الألفاظ المبهمة في التعبير عما لا يفهمونه ، وشيئا فشيئا نشأ جيل كامل

ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان

التربية والتعليم في مصر والعالم العربي

من المثقفين القراء ، في مصر والبلاد العربية ، على صياغات ثقافية ولغوية مبهمة ، مما كان له أبعد الأثر على آلاف أو ملايين العقول في عجزها عن التعبير عما تريد قوله ، سواء في المجالات الثقافية أو السياسية أم الاجتماعية .

وتحديث العقل المصري والعربي في حاجة ماسة الآن إلى وضوح وفهم ما يريد التعبير عنه ، بغير الدخول في المتاهات اللفظية التي سببتها مدرسة بيروت الثقافية .

ودعم الكتاب في مصر ، لا يقل أهمية عن دعم الخبز ، فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان . لكي يعود هذا الكتاب إلى كل المدن والشوارع العربية ، معلما وقائداً للعقل العربي في وضوح وثبات . ومنقذا لجيل كامل من المثقفين ـ القراء ـ في مصر والبلاد العربية .

عود على بدء :

يمكننا القول الآن إنه إذا أردنا تحديثا واعيا لثقافتنا علينا أن ننظر إلى هذه الثقافة في اطار أنها مرحلة في تطور ، وبالتالي لا يجب أن يكون دور مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا تخريج بيروقراطية ذات كفاءة ، بل ينبغي أن تتطور رسالتها لتقوم بالحفاظ على العلم والسعي نحو الحقيقة وبلوغ الحكمة بقدر ما يقسع في طاقة البشر . وألا نترك أجهزة الاعلام وبخاصة التلفزيون تصوغ لنا ثقافتنا بالشكل الذي نحن عليه الآن .

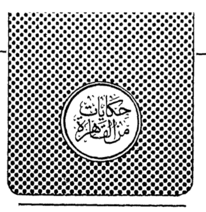
أما إمكانية التحديث الثقافي فهي في رأينا تخضع لعاملين :

الأول : مقدرة المثقف على تلقي ثقافة الآخرين من خارج بلاده وتمثلها برؤية نقدية في أطار التطور .

الثاني : مقدرته على أن يرجع ويتعلم من مصادر ثقافته القومية الخاصة ، ومن خلال إمتزاج الثقافات وحوارها داخل الإنسان ، يمكن للمثقف أن يضيف ويجدد ، وأن يساهم في تحديث ثقافة مجتمعه برفض ما هو قائم في هذا المجتمع على أساس أنه معادٍ للتطور والتحديث ويتبنى ما هو قادر على التطور في عناصر الثقافة المختلفة .

وبهذا المعنى نحن نرفض العزلة الثقافية ، فأي ثقافة قومية تنعزل عن ثقافة عالمها تحت أي ظرف من الظروف ، تعاني من هذا الانعزال معاناة سلبية ، وأي شعب يتلقى ثقافته من الخارج دون أن يكون لديه ما يعطيه في مقابلها ، يكون مهدداً بفقدان ثقافته الوطنية ، وبالتالي فقدان وعيه ودوره في داخل بلاده وخارجها .

وفي تحديث الثقافة وامتزاج الثقافات وتحاورها داخل الانسان ، وإمكانية النظر إلى الثقافة على أنها مرحلة في تطور ، ومزج الماضي بالحاضر لكي ينميه لا أن يسيطر عليه ، والوصول إلى العقلية النقدية التي يمكنها أن تفلت من موجات الإرسال التلفزيوني الدولي والوصول بهذا إلى مجتمع حديث يتطور ، كل هذا لا يمكن أن يتم إلا في إطار الحريات السياسية والثقافية وهذا هو موضوع مقالنا القادم « التحديث والسياسة »



عبد المنعم شميس



حكاية حسين باشا رشدي رئيس وزراء مصر ايام ثورة ١٩١٩ من تاريخ القاهرة الذي أهمله التاريخ كما كان يقول صديقنا حبيب جاماتي قدس الله روحه . فهو صاحب الفصول الشائقة عن تاريخ ما أجمله التاريخ . وكان يملك الأرشيف السري لما بين السطور ، وهو أرشيف عجيب جمعه حبيب جاماتي من هوامش الكتب . . وأضاف إليه من خياله الشيء الكثير .

ولكن حكاية رشدي باشا كانت من أخطر وقائع التاريخ المصري الحديث ، وعندما جاءت لجنة ملنر لمعرفة أسباب الثورة المصرية وعلاجها . نزلت اللجنة في فندق سميراميس القديم . وقاطعها المصريون جميعا ، ووقف بعض شباب الثورة على أبواب الفندق يرصدون حركات الداخلين والخارجين حتى يعرفوا انصار الثورة واعوان الاستعمار . . . وكان جهاز ثورة ١٩١٩ منظما تنظيما رائعا ، حتى إنه شكل قوات أمن للثورة هي التي تولت محاصرة فندق سميراميس اثناء إقامة لورد ملنر ولجنته فيه .

وعندما تحدث لورد ملنر مبعوث بريطانيا العظمى إلى مصر مع حسين رشدي باشا رئيس الوزراء عن الثورة ودوافعها وأسبابها وطرق علاجها . قال اللورد لرشدي باشا أثناء الحديث إنه يعجب لأن المصريين يثورون ضد الامبراطورية البريطانية والحكم البريطاني مع أنهم منذ نهاية العصر الفرعوني خضعوا لحكم الفرس واليونان والرومان والعرب والفرنسيين ثم . . الإنجليز .

والتقت الرجل الهادي المثقف الدبلوماسي حسين رشدي باشا إلى اللورد الإنجليزي المتغطرس وقال له :

ـ هل تذكر حملة فريزر التي جاءت إلى مصر في عهد محمد علي واستولت على الإسكندرية . . ودخلت مدينة رشيد

فقال اللورد :

ـ نعم . . وقد عادت حملة فريزر دون أن تحقق اهدافها . . ولكن بريطانيا العظمى حققت اهدافها سنة ١٨٨٢ عند ما هاجم الأسطول البريطاني الإسكندرية ثم احتلت قواتنا مصر وقال رشدي باشا :

ـ نعم . . احتلت قواتكم مصر بمساعدة الخديوي توفيق . . ولولا ذلك ما استطعتم أن تبقوا في مصر ساعة واحدة .

ولما أبدى اللورد ملنر تعجبه من حديث رشدي باشا : قال له الباشا :

ـ اعلم أيها اللورد أن جدي لأبي علي بك السلانكلي كان حاكم رشيد عندما جاء فريزر إلى مصر ، وقد حاربه في شارع رشيد وحواريها من باب إلى باب . . فسقط نصف جنوده قتلى ونصفهم الآخر أسرى .

واضطر لورد ملنر أن يهب واقفا أمام المنضدة ، وينحني لرئيس وزراء مصر حسين رشدي باشا ، ويقول له :

ـ وأنا بدوري انحني تحية لحفيد الرجل الذي هزم في شوارع رشيد .

ثم بدأ الحديث بينهما يأخذ طريقاً أخرى واتجاهاً آخر ، فقد فهم اللورد الإستعماري المتغطرس أنه يتحدث في القاهرة مع أحد أبنائها الذين يعرفون قيمة وطنهم وقدراته وأن مصر لم تكن ولن تكون مستعمرة بريطانية .

وعندما يأتي المساء كان حسين رشدي يركب عربته الحنطور ويتجه إلى ذهبية على شاطيء النيل ، فتفتح له الأبواب ويدخل ليطرب ويسمع ويغسل هموم النهار استعدادا ليوم جديد يقف فيه مع شعبه ضد المصفحات والدبابات والمترليوزيات البريطانية . . ثم يستقبل تهديدات وانذارات الفيلدماريشال اللنبي بابتسامة ساخرة .

لقد هزم اللنبي جيوش سلطان آل عثمان ولكنه لم يستطع أن يهزم إرادة مصر . . وشعب مصر الذي كان يردد مع سيد درويش اغنية :

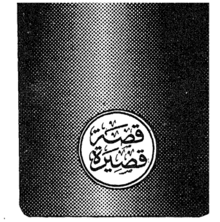
سالمه ياسلامه   رحنا وجينا بالسلامه

وكان حسين باشا رشدي في ذهبية سلطانة الطرب منيرة المهدية وهي تغنى لـه أغنيتها المشهورة :

اسمر ملك روحي

ونظر الباشا من شرفة الذهبية إلى المرح الأسمر الذي يتراقص في ضوء القمر . . وقال لنفسه :

ـ حقاً هذا النيل الأسمر المتدفق هو الذي ملك أرواحنا ●



سلاحف زمن التفحم

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل



الجزم بشىء قد يصيب . وقد لا يفيد . فى مثل هذه السن لا تفيد المعجزة . . الزمن.اضمحلال الصحة . . بذلك أثبت أمام نفسه عجزه وقلة حيلته .

نظر إلى شجرة الصبار من مساحات الشبابيك الكبيرة فى منزل لو قال إنه قائم بلا عمد ولا جدران . . فراغ فى فراغ . ربما لن يصدقه أحد .

فى أحد الشبابيك . أنعمت عليه حلوكة الليل يتفتح أكمام زهرة الصبار شموخ النخلة الوحيدة المحاطة بعدة كثبان.حثه على النظر من جديد . . هناك فاضت البئر بمياهها . . كلا.قطعان عرفت الكثير عن نفسها ولم تعرف أى واحد ممن تولوا أمرها . على حين كانت الأحجار المبعثرة تعرف أن لها



تاريخا تحمله فوق ظهرها ومع أنهم بأيديهم كتبوه فقد نسوا . . نسوا . . مثل السلاحف تسير وهى تحمل فوق ظهرها التاريخ . على أرض الأحجار الحية . فباحتكاك الواحدة منها بالأخرى . يتولد الشرر . نيران تقاد فى بهمة الليل . حينئذ يلتف بعض الرجال حولها .

لا يهبط من فوق الجبل سوى المطاريد أو أصحاب الرسالات . يأتون فى الليل الدامس . وبدون إدعاء . لم ير أحدا منهم حتى الآن . كل ما سمعه كلام يهجس به الفراغ الممتلىء بالرياح . فى همس لعله يحمل فى باطنه شقشقات عصافير الفجر وهسهسة تندّ عن الانداء حيث تتقاطر فوق خشونة أعشاب شمس النهار الحارقة .

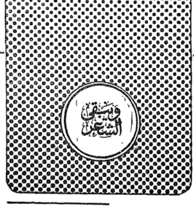
فوق الكثبان - إشرأبت شجرة الصبار فى تحد . أشعة القمر لا تملك سوى النفاذ فى الأحجار المتناثرة . فى ذرات الرمال المنقسمة . فى مسام الهواء الذى ملأ به صدره . . ما الفائدة إذا كان جسد زوجه مسجى هناك منذ ألف عام ؟ . . لا أحد يسرج لها المصباح . الأولاد نزحوا إلى بلاد كانت عربية .

نادت عليهم . . صابر - سعيد - تامر . أجاب . . هو زوجها وجميع أبنائها فى الوقت نفسه . طلبت إليه أن يسقيها من ماء القلة . استندت برأسها على ذراعه الموشوم عليه سبع باهت الألوان - التفت - التفتت . . جسد كالرفات ملفوف فى منديل من مناديل أفراح ليلة العرس - مساحة خضراء ممزقة . يتوسطها هلال وثلاثة نجوم .

تربع القمر فوق سعف النخلة - لايزال يسكب نوره الذى أحال الرمال إلى بحيرة حملت إليه من الشطآن البعيدة طيورا غريبة الألوان ، ثلاثية الأجنحة . ظلال الطيور المحلقة نشعت فى قيعانه بصيصا من الضياء نحو مستقبل لا يرنو إليه أحد خاصة بالنسبة لكهل مثله ، يعنى المستقبل بالنسبة اليه الدنو من الموت . بل إنه الموت ذاته .

إسمعيل . . نوزى . . يا . . . . .

كان قد غادرها إلى حيث النيران التى لم يشعلها منذ عشرات من السنين . . هذه المرة لا تكذب الرياح . لقد جاءوا . همسات . احتكاك حجر بحجر . لاتزال المسافة طويلة . اقترب بخطوة أخرى . . ثمة لا يوجد أحد . بقايا أطعمة . . علبة تبغ . . قطع من الأحجار المتفحمة . حاول النفخ فيها . دمعت عيناه حين التقطت آثار القوافل وأشكال أخفاف الجمال . بينما طفت فوق بحيرة القمر الرملية رسومٌ حملت أنسابها حمحمات الخيول وهى ترفس الصخور بحوافرها ●



و . م

كان صوته الشعرى موسوماً بالحساسية المفرطة . عاطفياً إلى أبعد الحدود ، ومفعماً بروح « الميتافيزيقا »

عُرِفَ عن « رينيه ماريا ريلكه » انطواؤه الشديد ، ومزاجه المعتل ، وتوتره النفسى البالغ الحدة ، ولكنه كان عبقرية متفردةً فى الشعر الألمانى المعاصر .

ولد « ريلكه » فى براغ (١٨٧٥) ومات فى سويسرا (١٩٢٦) . بدأ حياته ضابطاً فى الجيش ثم درس الفن والأدب لثلاث سنواتٍ متتالية ، وقرر بعد ذلك أن يتفرغ تماماً للشعر . كان عذاب « ريلكه » الجوهرى عذاباً دينياً فى أساسه ، فقد كان موزعاً بين الشك واليقين ، وعاش مذبذباً بين هذين القطبين طوال حياته .

أحب « ريلكة » المثالة « كلارا مستنهوف » وتزوج منها ، وما لبث أن انفصل عنها ، واحترف الرحيل . كان الشاعر ، إذن ، محترفاً للشك والرحيل ، وتمخض صراعه المأساوى مع ذاته عن شىءٍ واحدٍ ؛ هو أن يمضى فحسب .

على الإنسان أن يمضى فحسبْ
ما من إحساس بعيد
لا تهجرنى
قريبة هى البلد التى يسمونها الحياة
سوف تعرفها من جديتها
أعطنى يدك .

تأثر « رينيه ماريا ريلكة » فى فترة مبكرةٍ من حياته بروح « تولستوى » الصوفية ، ولكنه حين توقف عند الفيلسوف المسيحى الوجودى « سورين كيركجارد » لأول مرة ، انزرع فى نفسه حزن « عميق » لم يتخلص منه إلى آخر حياته ، وغمر عقله ووجدانه شك « مرعب » لا فكاك منه ، وهزته من جذوره مشاعر « متناقضة » وغريبة ، فرفع شراع السفر مرةً أخرى إلى مصر وأسبانيا وشمال أفريقيا ، وكتب مراثيه المشهورة التى عرفت باسم « مراثى دوينو » .

كان « ريلكه » يرى أن لكل إنسانٍ منا (موته الخاص) ؛ ذلك الموت الذى ينبع من تلك الحياة التى عرف فيها الحب ، والمعنى ، والمحنة . وكان يريد أن « يفهم » ، وأن « يرى » ، وأن « يستبطن » الوجود المحير نافذاً إلى جوهر « سره الميتافيزيقى » الفريد . ولم يكن لـ « ريلكه » ما يريد . وكان لنا هذه المحاولة العبقرية الزاخرة بالأحزان والشجن ؛ المحاولة التى تصيغ « رؤيةً مأساوية » يتوزع محاورها : الله ، والإنسان ، والعالم .

أنا أريد أن أفهمك
كما تفهمك الارض
مع نضجى تنضج مملكتك
أعلم أن الزمن له اسم آخر غير اسمكْ
لا تصنع لخاطرى معجزة





بحر

أشرف أبو اليزيد

أرجوحتى الأمواجُ
حينَ بسطتَها . . أيقظتَنى ،
قبلتنى
ففردت أشرعتى لعلِّى أحتويكَ
هزأتَ بى
أبكيتنى
حاولت أهرب
كنت حولى . . داخلى
فغرقت فيك

جرونيكا.. تونس.. فلسطين

صلاح والى



ماذا يزاوج بين مقتولٍ
وقاتله
دمه المراقُ وخنجر الذبحِ
تبرعمُ الخوف الموزع فى تخوم النفس
يصطادُ الأمانى
ويَشْحَذُ السكين فى كَفَّيْهِ ــ ياكَفَّيْكَ ــ
يَكْفِيكَ الدماءُ
حدِّقْ حَدِّقْ
حَدِّقْ فمازالت على أبوابنا جثث من الأعداء والأحبابِ
أبراجُ الكنائس والمساجدْ
أصواتُ ثاكلةٍ وطفلهْ
وتَعَاتَبَتْ فى الأفق غيمهْ
وحَدِّقَ المقذوفُ فى المقذوفِ فى حَظْرِ التجولْ
والتجولُ سِرُّ ما فى القلبِ من تعبٍ
وما فى الكونِ من وجعِ التَّحولْ
لو أن ميعاد إنتظار العشقِ فوق خرائطِ الأحبابِ يظهرْ !!
لو أن قلبى لم يزل طفلاً
لعانقنا التجولُ والتحولُ والحضورْ
لو أن أفراحاً تطولْ ؟ .
ها أنْتَ تَعْتِبُ فى التمنى
تَسْتَبِيمُ مع الرجاءْ
من أين لو ؟
من أين أفراح تطولْ ؟
[وتمكن السكينُ من صدر الضحيهْ]
وتراشقت فى الجوِّ مذبحةٌ بمذبحةٍ وطفلهْ
وتناثَرَتْ فى الأفقِ غيمهْ
والنهرُ لا يبغى الإجابهْ
قالتْ رمالُ الدمِ فى عنقِ الخلاصْ
مَلَّتْ دمائى من تجاعيدِ الرصاصْ
لو أنَ جذراً عانق المُصْفَرَّ من دمنا
الخاصْ
أرضاً نريُد لها المخاضْ
لو
أنَ
لو

الغطاء الذهبى

محمد برهام

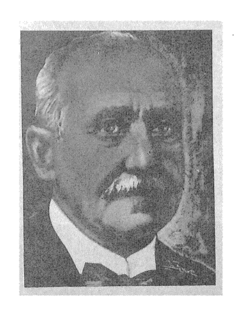
يا ساعتى الحوار
لقد كبرت ووقتى
فإنه هو عمرى
قربت منه بعيداً
يا ليته دام جهلى
دقائق وثوان
حفظت وقتى ولكن
صديقتى لى سؤال
صديقتى لا تدقى
فإننى سوف ألقى
ومعصمى لى دعيه

فكرت فيه مليا
كنز ثمين لديا
وقد ولدنا سويا
وكان رمزاً خفياً
به وكان قصيا
بقتات عمراً شهياً
قد كان رشدك غيا
هل أنت لى أو حليا ؟
وراجعى الأمر فيا
غطاءك الذهبيا
يعود عمرى إليا



شوقى فى الأندلس

عبد اللطيف عبد الحليم





الشاعر أدق أعصاب الأمة نسجا ، وأسرعها للمس تنبها ، وهو يلتقط ــ أو يكاد ــ خفايا الضمائر والهواجس ، وعينه عدسة لاقطة تنعكس فى صقالها ما يراه ببصيرته قبل بصره .

والرحلة إلى بلد كالأندلس ، يمثل فيه التاريخ ــ تاريخنا حيا ، تتقراه بلمس ، قبل أن تطالعه فى الطرس ، شواهده حاضرة فى معارف الناس وسحنتهم ، تتخلل وعيك أردت أو لم ترد ، فى الطبيعة ، والآثار ، ولون بشرة الناس ، وأعرافهم الاجتماعية والحياتية ، مثل هذه الرحلة تهز أوتار الشاعر اليقظ .

وإذا كانت الرحلة إلى الأندلس غير اختيارية ، بل دفع إليها تجربة كتجربة المنفى ، كان ذلك أدعى إلى أن تشحذ حس البليد الغافى ، فما بالك بشاعر مصقول الإحساس والتجربة

مستطار إذا البواخر رنت
أول الليل ، أو عوت بعد جرس

لذا كان المتلقى طامحاً ، وشديد الطموح فى أن يجد أثر هذه الرحلة الأندلسية ، أو المنفى إلى أحشاء التاريخ قوياً وبارزاً .

فهل صنعت هذه التجربة صنيعها الذى نتوقعه من شاعر مثل أحمد شوقى ؟

نفى شوقى إلى الأندلس بعد أن شبت الحرب العالمية الأولى ، وكلفته السلطة العسكرية فى سنة ١٩١٥ أن يغادر مصر ، لما كان بينه وبين الخديوى السابق عباس الثانى من صلات وثيقة ، قابل الشاعر هذا النفى بارتياح ، إذا تألب عليه بعد عزل الخديوى كثير من الناس ، وصار الأصدقاء يخشون لقاءه ، وقد سجل شوقى هذا المعنى فى قوله :

شكرت الفلك يوم حويت رحلى
فيا لمفارق شكر الغرابا

فأنت أرحتنى من كل أنف
كأنف الميت فى النزع انتصابا

ومنظر كل خوان يرانى
بوجه كالبغى رمى النقابا

اتصل شوقى بالأندلس منذ أن ركب الباخرة الاسبانية من السويس واصطحب معه أسرته المكونة من عشرة أشخاص ، وهو عدد ضخم بالتأكيد عوقه من الاتصال الحميم بالأسبان ، إذا نقل مصر معه ، وظهر تأثير هذا فى شعره وحياته .

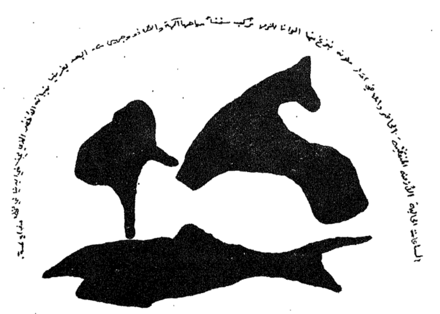
كان بالسفينة شحنة كبيرة من الثيران ، وإسبانيا تحب مصارعتها حباً جماً ، ولعلها ورثت هذه الهواية القاسية من أيام العرب فى غرناطة بنى نصر ، وهى رواية لا تجد أدلة تاريخية تؤازرها ، لكن عاصفة هوجاء هبت فما كان من قائد السفينة إلا أن ألقى جميع الثيران ، رغم توسلات شوقى ، كانت النيران تحاول العوم ، فإذا كلت أسلمت نفسها للقضاء ، وهى تصيح صياحاً مؤلماً ، ،

منظر فظيع ، يتكرر نظيره كل يوم فى حلبات المصارعة والاسبان فى غاية من الحماسة والابتهاج ، وأذكر أن أستاذنا أبا فهر محمود محمد شاكر ــ وهو فى رحلته إلى الأندلس ــ لم يقبل أن يرى هذه المصارعة ، وشاطره كاتب هذه السطور ، فما طاوعته نفسه أن يذهب إلى الحلبة ، ولا أن يشاهد مصارعة كاملة فى الشاشة الصغيرة !!

وصل شوقى إلى برشلونة ، وهى من أجمل المدن الإسبانية وكانت أجمل من مدريد آنذاك ، كالأسكندرية فى الأيام الخوالى ، وأقام هو وقبيلته « أسرته ومربية تركية ، وخادمان ، وطاهٍ » فى أحد الفنادق عدة أسابيع ، واستطاع صديقى وأستاذى الدكتور الطاهر مكى أن يعرف هذا الفندق ، وأن يذهب إليه ، محاولاً أن يرى اسم شوقى فى سجلاته القديمة ، ولم تجد محاولاته شيئاً .

لكن الشاعر ما عتم أن بحث عن منزل استأجره ، نظراً لتكاليف الإقامة الفندقية ، وتأخر النقود أحياناً بسبب الحرب ، وكان يصله كل شهر مبلغ ٢٠٠ جنيه مصرى ، وهو مبلغ ضخم جداً بكل المقاييس ، كان المنزل الذى يسكنه كبيراً ، وبه حديقة ، وكنيسة صغيرة ، وهو على شرف من الأرض يطل على البحر المتوسط ، أتاح لشوقى أن يرى منظر السفن رائحة غادية « كلما ثرن شاعهن بنقس » .

عاش شوقى فى الأندلس يتنفس هواء مصرياً ، أو عربياً ، لم يباشر الحياة الإسبانية إلا من الخارج ،



وأغلب صحبه هنالك مصريون ، أو أجانب ، حاول تعلم الإسبانية ، لكن ظلت معرفته بها سطحية ، ونطقه لها مضحكاً حسب ما يرويه ابنه حسين ، وبرشلونه ليس فيها شيء من آثار العهد الإسلامي ، لأن العرب لم يطل مكثهم فيها ، حاشا وقائع كان يقوم بها المنصور ابن أبي عامر ، لكن شوقي رأى فيها من المناظر الساحرة ما ينطق غير اللسن ، وما زالت برشلونه ، ومنطقة قطلونيه بوجه عام من أجمل بلاد الله : البحر ، والمطر ، والبرد ، والخضرة الدائمة والجبال الباذخة ، وقد أختارها شوقي مقراً للمنفى ، وحسب رجل منفى أن يختار منفاه ، أى تدليل هذا !!

لم ينغص على شوقي حياته الإسبانية إلا فراقه لأمه المريضة ، وكانت في حلوان :

كنز بحلوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤدينا

لو غاب كل عزيز عنه غيبتنا
لم يأته الشوق إلا من نواحينا

إذا حملنا لمصر أوله شجنا
لم ندر أى هوى الأمين شاجينا

عقدت الهدنة في سنة ١٩١٨ ، ولم يسمح للشاعر بالعودة إلى مصر إلا في أواخر ١٩١٩ . واستطاع شوقي أن يتجول في إسبانيا كما يشاء بعد انتظام الموارد المالية فزار جزر البليار ، ومدريد والأسكوريال ، وزار مدن الأندلس في الجنوب ، وأهمها قرطبة وغرناطه وأشبيليه ، وكانت له وقفات فنية وتاريخية في هذه المدن بصورة خاصة ، وإن كانت دقيقة وقفة برانية لا جوانية .

يقول شوقي عن رحلته إلى فرنسا لطلب العلم « ثم وصلت إلى باريس ، وفيها وجدت نور السبيل من أول يوم » .

هذه العبارة توضح إلى حد بعيد تعامل شوقي مع الرحلة ومع الحياة بصفة عامة ، إذ كيف يستطيع أن يرى نور السبيل من أول يوم وطئت قدماه باريس ، إلا إذا بهرته الأضواء الحسية التي تخطف النظر من أول لحظة .

وموقفه من باريس هو موقفه من الأندلس مع بعض الفوارق اليسيرة ، لأنه ذهب إلى الأندلس وفي جعبته كثير من ثقافته ومعارفه عن الأندلس وشعره ، إنه شاعر ناضج الشاعرية ، ممتلىء النفس بابن زيدون ، والبحتري ، وغيرهما ، فلا عجب إذا وجد أمامه « نمطاً جاهزاً » لينسج على منواله ، وليعيش في التاريخ أكثر مما يعيش في الواقع .

ولعل المسئول عن هذه الرؤية هو الترف المصقول الذى عاشه شوقي في مصر وفي المنفى ، وللمنفى مرارة مالحة تجد طعمها في شعر الشعراء المنفيين المتاعين ، أما نفى شوقي فكان رحلة أقصته فترة عن جوه ، وعن معارفه ، وعن المعجبين به من رواد المجامع وأحلاس الزحام ، لم تكن لنفية تلك اللوعة الحارقة التي يجدها المرء مع شاعر إسباني كبير كان يملأ الدنيا أيام وجود شوقي في الأندلس هو ميجيل دى أونامونو ، الذى نفته السلطات الإسبانية لموقفه الحر البطولي ، ونجد ثمرات هذا النفى في دواوين كاملة تقيد هذه التجربة يوما يوما ، وقد هرب إلى باريس من منفاه لكن هذا الهرب قد أوهن جلده بعد الستين ، سأله بلاسكو إبانييث الكاتب البلنسي المشهور : ما الذى يمكن أن يشتاق إليه المرء وهو في باريس ؟ فأجابه أونامونو مهتاجاً طين الوطن !! لكن هذا المنفى ، وتلك العذابات التي تركت أخاديد في نفسه لم تجعله يكل أو يستسلم ، بل ظل محاربا في ضراوة إلى آخر لحظات حياته ، يثير القلق ، ويهز رواكد النفوس بهراوته الغليظة ، وكذلك الشاعر رفاييل ألبرتي ، وميجيل أرناندث لهما تجربة عميقة في المنفى وفي السجن .

لكن هؤلاء الشعراء من معدن اخر غير معدن شوقي ، ومن الغبن للشاعر المصرى أن نطالبه بأن يكون على غير ما أشرج عليه من الوداعة المطمئنة ، والترف المصقول ، إن هذا الطراز من الشعراء الإسبان قريب الشبه بطراز العقاد وطه حسين وإخوان هذا الطراز المناجز المتحدى .

كتب شوقي شعراً عن الأندلس ككل شعره معارضاً سينية البحتري ، ومتتبعاً خطاه وإن كان البحتري ــ وهو عربي ــ وقف على إيوان كسرى ، وشوقي ــ وهو العربي المسلم ــ وقف على أطلال الأندلس العربية المسلمة ، ومع هذا كان شوقي متعثراً بجانب البحتري ، حتى في المعاني التي حاول أن يجيء بمثلها .

وعلى الجمعة الجلالة ، والنا
صر نور الخميس تحت الدرفس

ويقول البحتري في نفس المعنى :

والمنايا مواثل ، وأنو شروا
ن يزجي الصفوف تحت الدرفس

ومعنى البحتري يتمشى مع سياقه بخلاف شوقي .

وعارض نونية ابن زيدون ، وهو شاعر قريب الشبه بشوقي في شخصه ، وفي فصاحته ، ولذلك كان قريبا منه في المعنى والصياغة .

وعارض موشحة ، ابن سهل الاسرائيلي ، وهى معارضة من شعراء كثيرين قبل شوقي ، أهمهم ابن الخطيب ، يقول شوقي :

من النضو يتنزى ألما
برح الشوق به في الغلس

وكتب أرجوزته المطولة « دول العرب وعظماء الإسلام » ، وفيها استعراض طويل للتاريخ العربي ، وتاريخ الأندلس العربية ، وإن كنت أرى فيها نظماً ليس فيه من الشعر إلا الوزن والقافية وهى من نوع النظم التعليمي الذى كتب منه أبان بن عبد الحميد اللاحقي ، وابن مالك ، وآخرون كثيرون في نظم العلوم .

رجع شوقي إلى مصر سنة ١٩١٩ بعد خمس سنوات تقريباً في إسبانيا كانت كفيلة أن يكون تأثيرها أكبر في شاعر له مكانة شوقي ، لكنه كان غير مفتوح نوافذ النفس لمثل هذا التأثر الذى يمكن أن تمنحه بلد مثل إسبانيا ، وأن تمنحه تجربة مثل تجربة المنفى ، لكن المنفى كما قلنا آنفا لم يكن سوى رحلة مترفة لشاعر الأمير ، وأمير الشعراء !!

لم أقصد بطبيعة الحال أن أكتب تحليلاً مسهباً عن شوقي في الأندلس ، بل قصدت أن أسجل بعض انطباعات أوحتها إلى قراءة شوقي في أندلسياته ، وأن أشرك قراء « القاهرة » الغراء معى في موضوع له صلة بالأندلس « الفردوس المفقود » الذى أحمله بين جوانحي قبل أن أذهب إليه دارساً مدة سبع سنوات ونصف ، كنت أتذكر فيها شوقي وشعره ، ولعل لهذا حديثاً آخر هو حديث الدراسه والمقارنة ●

الضفة الأخرى من الحزن

تأملات في زمن العجز العربي

وليد منير

« كُنْتُ أَحْسَبُ أن الحقَّ يقومُ على رِجْلَيْنِ من الحقِّ ، فإذا به يقومُ على رجل من الحقِّ ورجلٍ من الباطِلِ » . (الإمام على)

يلذُّ لليهوديِّ المعاصر أن يتغنى بحزن منافيه الأربعة بدءاً من الشتات البابلى إلى الشتات الحديث مروراً بالشتات الهلليني ، والشتات الرومانيِّ الوسيط . فهل يحقُّ للفلسطيني (التائه) الآن ؛ ذلك الكائن الإنسانى الذى تفرَّق دمه فى الأزمنة والأمكنة أن يتمثَّل أحزان جرحه المفتوح ، وهو على أعتاب الشتات الرابع ، فيغنِّى لنا أغنية (الحصار الجاهز) و(الموت الجاهز) فى زمن العجز العربى ؟!!

هل يحق للفلسطينى (التائه) الآن بدءاً من الشتات الأول (فلسطين ١٩٤٨) إلى الشتات الأخير (لبنان ١٩٨٤) ومروراً بالشتات الاوسط (الأردن ١٩٧٠) أن يتساءل عن نهاية لهذا الرحيل الدائم ، وخاتمة لذلك النزيف الذى لا يتوقف إلا ليبدأ ــ بصورةٍ أكثر وحشيةً وقسوةً ــ من جديدٌ !!

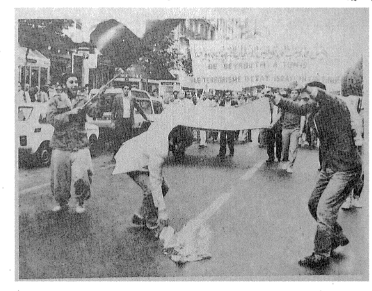
لقد نجح (العم سام) دائماً ، أو (الصديق الأمريكى) كما يحلو للبعض أن يردد ، فى أن يجعل من الفعل العربى مصفاةً لتناقضات العقل العربى ، وصدى لاختلال حساباته ، بحيث يستغل هذه التناقضات وردود الأفعال فى النهاية لصالح استراتيجيته السياسية بل ونجح أيضاً فى أن يجعل منها دوامات مجهضةً مكسورة لا تصل فى مدِّها إلى ذروته ، ولا تنقطع جذرياً عن مسار التيار الذى رسمه للسيطرة السياسية وفقاً لأهدافه الخاصة . وبذلك فقد وقع التحرك العربى بنوعيه (الفعل ورد الفعل) فى دائرة العجز المطلق ، ما دام هذا التحرك قد صار مرتبطاً ومشروطاً بمقدرات الإدارة الأمريكية فى المنطقة .

لقد كان قدر الثورة الفلسطينية ــ منذ انطلقت شرارتها الأولى ــ ، وسوف يظل قدرها حتى تستعيد الهوية الغائبة ، ألا تلقى السلاح من يدها ، وأن تدفع بالأجيال تلو الأجيال من الشهداء عبر أسلاك الحدود الشائكة ؛ فهل تتخلَّى الثورة عن قدرها ، أم يتخلَّى عنها قدرها ؟ وهل منطق (تعدد البدائل والخيارات) ؛ ذلك المنطق الذى أسسته سياسة (كسينجر) فى النصف الأخير من السبعينيات ما زال صالحاً حتى هذه اللحظة لممارسة العمل السياسى من أجل تسويةٍ عادلة ؟

سؤال يظل مطروحاً بامتداد الجرح العربى منذ تدمير اسرائيل للمفاعل النووى العراقى فى (يونيو ١٩٨١) إلى اعتراض الطائرات الأمريكية المقاتلة لطائرة مدنية مصرية ، وإرغامها على الهبوط فى قاعدة لحلف الأطلنطى بجزيرة صقلية (اكتوبر ١٩٨٥) . وما بين الحدثين الأليمين يربض فى الذاكرة شبح الغزو الصهيونى المدُبَّر لأرض لبنان (١٩٨٢) ، قاصداً إلى تصفية الوجود العسكرى للثورة الفلسطينية ، ممهِّداً بذلك لإنهاء دورها فى (معادلة الصراع) . هذه هى المتوالية الهندسية التى تحكم التحرك الامريكى الصهيونى بمعدل ثابت : مبادرة عسكرية ← امتصاص « مؤقت » لشحنة الغضب العربى ← توجيه « سياسى » لنتائج المبادرة . وهكذا دواليك . أما ما يحكم التحرك (العربى العربى) فمنظومة من نوع آخر . منظومة الذى أسقط فى يده . منظومة : العجز ← الانفعال ← الضرورة وهكذا دواليك أيضاً .

لقد بادرت الأداة العسكرية (الامريكية ــ الصهيونية) فضربت مقر المنظمة فى تونس ، ثم امتنعت (واشنطن) عن التصويت فى مجلس الأمن كى تمتص شحنة الغضب التونسى ، ولسوف توجه الآن نتائج مبادرتها العسكرية توجيهاً سياسياً . لقد استطاعت الاستراتيجية الامريكية الصهيونية بغزوها للبنان ، وما تبع ذلك من تداعيات أدت إلى الانشقاق الفلسطينى ــ أن تحصر المنظمة فى دائرة (الحل الفلسطينى الأردنى) ، وها هى الآن تحاول أن تضرب أيضاً هذا الخيار الأدنى والأخير ، سعياً إلى شطب المسألة الفلسطينية بأكملها .

أما عن متوالية الفعل (العربى العربى) فقد بادر الجميعُ إلى استنكار العمل العسكرى الصهيونى فى تونس ، وإدانته إدانةً شديدةً ، ووقف ممثل الجامعة العربية السوريُّ فى مجلس الأمن كى يتحدث عن حادث الاعتداء الغاشم على تونس (وليس على قيادة المنظمة فى تونس !!) ، وبادرت تونس (وقد هزتها أريحية « العم سام » فى مجلس الأمن !) فأعلنت أن حادث الطائرة المصرية لا يهمها فى شيء ، وأنه حادث يخصُّ مصر وايطاليا وأمريكا والمنظمة فقط . هذا فى الوقت الذى واصلت فيه الطوائف المتصارعة فى لبنان تبادل القصف



المدفعي والصاروخي وسط أنباء عن قرب انتشار القوات السورية في بيروت .

ألم يعد واضحاً بعد أن نواة (العجز العربي) تكمن في المقام الأول في تكوين الإقليمية العربية . تلك الإقليمية التي تحول بطبيعتها دون حل قضية قومية شاملة ، مما يفضي بنا في النهاية ـ بصرف النظر عن الدعاوى ـ إلى تكيف جبرى ردىء مع الواقع ، ومع الضرورة ، ومع الخطر الكامن في نسيج المستقبل .

كيف يمتد زمن الموت العربي إذن من الوريد إلى الوريد كي يجعل (٣,١ ٪ من سكان أمريكا ، هم يهودها بالتمام والكمال) يوجهون دفة العالم من حولهم إلى حيث يشاء مجتمع (الجيتو) في كل بلاد الأرض ، وأقاليمها ؟!

كيف يمتد زمن القهر العربي إذن من الوريد إلى الوريد كي يجعل من العربي لغماً في جسد العربي ، ويصنع من الفلسطيني أداة لاجتياح الفلسطيني ، ويسخر من الجميع ممراً لعبور الحلم الأمريكي الأخير ؟!

لقد تحدث (شارون) في أكتوبر ١٩٨١) عقب تدمير المفاعل النووي العراقي فقال ان « الأيديولوجية القومية للأنظمة العربية المتطرفةهو ما يشكل الخطر الحقيقي على أمن اسرائيل » .

(ما أكذب هذا الادعاء . !)

فهل قامت المؤسسة العسكرية الإسرائيلية بتصفية الأيديولوجية القومية التي تهدد صمام الأمن الاسرائيلي ، أم ما زال في الروح بقية من صمود الروح ؟

وهل صار الجميع معتدلاً الآن ، راغباً في التسوية بأى ثمن ، طامعاً في سلام (أمريكي صهيوني) بالمفهوم (امريكي صهيوني) ؟ وهل ما زالت (الخطوط الحمراء) الثلاثة التي تحدث عنها (شارون) باقية كما هي ؟ هل ما زال (السلاح النووي) ، و(الحشد العسكري في مناطق معينة على الحدود) ، و(انتهاك اتفاقات نزع السلاح) خطوطاً علينا ألا نتجاوزها إذ كنا راغبين حقاً في السلام ـ وعلى اسرائيل وحدها أن تتجاوزها ـ كلما شاءت ـ « وقد تجاوزتها بالفعل » إذا كانت ترغب أيضاً في السلام !

وبعد يا زمن العجز العربيْ
ألا يحق لنا أن نتأوه .
أن نعدَّ (مرثيةً جاهزةً) لوجودنا المجزوءْ .
ألا يحق للفلسطيني التائه بدءاً من الشتات الأول إلى الشتات الأخير أن يغني لنا أغنيةً صغيرة .

أغنيةً يقول فيها :

ما بيني وبين اسمي بلادٌ
حين سميت البلاد فقدت أسمائي . وحين مررت باسمي لم أجد شكل البلادْ
والياسمين اسم لأمي . والزمنْ
عشبُ على الجدرانِ
قال البحر . قال الرمل . قال البيت . قال الحقل
قال الصمت
لكن المغني قال قرب الموت : ان الفرق بين الضفتين
قصيدتي
وأراد أن يلغي الوطنْ
وأراد أن يجد الوطنْ

(صورتها وانتحار العاشق)
لمحمود درويش

وبعد يا زمن العجز العربي .
لقد عبرنا ضفة الحزن القديم ولم نقل شيئاً .
ولكن !
أليست هذه هي الضفة الأخرى من الحزن !! ●





● تقيم مديرية الثقافة الجماهيرية بمحافظة الدقهلية ابتداء من يوم غد المهرجان المسرحي الثالث لمسرحيات الفصل الواحد ، تعرض المسرحيات على خشبة المسرح القومي بمدينة المنصورة وهي : (بهلول المخبول) تأليف : د . أنس داود ، إخراج : سامي حموده ، (الكل عريان) تأليف : محمد كمال محمد ، إخراج : محمد هيبة ، (زواج بنت الفلاح) تأليف : فؤاد حجازي ، إخراج : مصطفى سليمان ، (البطوش يلتقي بالزلباني) ، (آخر خط للدفاع) تأليف : محمد فريد عدس ، إخراج : أحمد عبد الجليل ، (مقتل نادر الشريف) تأليف : فؤاد نور ، إخراج : سمير العدل ، (أول سكة) تأليف : وجيه عبد الهادي ، إخراج : ناجي الدسوقي .

● افتتح الدكتور «احمد هيكل» وزير الثقافة معرض الفنان «حلمي التوني» بقاعة اخناتون ١ ـ يوم الخميس الماضي ، يستمر المعرض حتى الثلاثاء القادم ١٠/٢٩ .

● في قاعة أتيليه الاسكندرية يقام حتى ٧ نوفمبر القادم المعرض المشترك للفنانين «محمد فريد» من مصر والفنانين الانجليزين «فيونا طومسون وديفيد هارونج» المعرض تحت عنوان «عالم من خلال العالم» .

● أول أمس افتتح الدكتور «صالح رضا» نقيب الفنانين التشكيليين والدكتور «مصطفى عبد المعطي» مدير المركز القومي للفنون التشكيلية معرض الفنانة [سوسن عامر] بقاعة نقابة الفنانين التشكيلين بأرض المعارض بالجزيرة ـ يستمر المعرض حتى ١٠/٣٠ .

● يعقد مسرح الغرفة في الثامنة مساء اليوم ، ندوة حول مسرح ميخائيل رومان من إعداد محسن مصيلحي المعيد بالمعهد العالي للفنون المسرحية . وذلك في إطار الندوات الأسبوعية التي يقيمها مسرح الغرفة .

● تقيم الجمعية المصرية للكاريكاتير معرضاً في الأسبوع الأول من شهر ديسمبر بقاعة المعارض بفندق الميريديان ويستمر لمدة أسبوعين .

وستقام خلال فترة المعرض عدة لقاءات فنية تناقش أعمال كل من الفنان الراحل حسن فؤاد والفنان عبد السميع عبد الله . ومحاضرة عن تاريخ الكاريكاتير المصري وعرض بالشرائح لبعض أعمال الفنانين العرب .

● غداً في السابعة مساء يتحدث الدكتور «فالتر هوليرر» عن [الشعر الألماني المعاصر بعد ١٩٤٥] في معهد جوته . ـ الندوه بالألمانيه ـ ●

الدراما
بين النسبية والخلود

د. نهاد صليحة

كثيرا ما يصف النقاد ـ فى معرض التقريظ ـ بعض الأعمال الدرامية بأنها أعمال خالدة ـ فيقال مثلا « رائعة شكسبير الخالدة » . والمعنى الواضح لهذه العبارة هو أن المسرحية المعنية قد عرضت ، وما زالت تعرض ، ويقبل الجمهور على مشاهدتها فى عصور ومجتمعات مختلفة . وإذا سأل سائل : مالذى يجعل عملا فنيا بعينه يتمتع بالخلود بينما يطوى النسيان أعمالا أخرى ؟ - أى إذا طلب تفسيرا لخاصية الخلود ـ قيل له فى معظم الأحيان إن العمل الفنى الخالد هو ذاك الذى يصور المشاعر الإنسانية الخالدة ، التى تتكرر على مرّ العصور ، وبغض النظر عن طبيعة المجتمع ـ مثل : مشاعر الحب والبغضاء ، والغيرة والندم ، والإنتقام ، ورهبة المجهول وغيرها . وقد يرضى هذا التفسير البعض . ولكن . . . ألا ينطوى مثل هذا التفسير فى حقيقة الأمر على قدر من التزييف والتبسيط المخل ؟

ومصادر الزيف فى هذا التفسير ثلاثة : أولها تجاهله لحقيقة هامة ، هى أن العواطف الإنسانية لا توجد فى فراغ ، بل إننا نستشفها دائما من خلال ممارسات اجتماعية وحضارية تجسدها وتحورها ، وقد يختلف هذا التجسيد من مجتمع إلى آخر ومن عصر إلى آخر . إن الحب ـ على سبيل المثال ـ عادة ما يوصف بأنه عاطفة إنسانية خالدة . وننسى كثيرا أن معنى الكلمة يختلف من ثقافة إلى أخرى ويخضع تعريفه لعوامل عديدة لا تنتمى كلها إلى عالم المشاعر . إن فكرة الحب بالمعنى الرومانسى مثلا ـ الذى يتضمن تقديس الحبيب والعطاء الدائم دون انتظار مقابل ولا يتطرق إليه موضوع الزواج أو الجنس ـ فكرة الحب الرومانسى هذه ، فكرة مصنوعة لها ظروفها التاريخية والدينية والاجتماعية ، بل والسياسية أيضا . إن القارىء لأدب وتاريخ أوربا قبل العصور الوسطى يدرك تماما غياب الحب بمفهومه الرومانسى من حياة هذه المجمعات التى كانت تنظر إلى المرأة باعتبارها زوجة وأما على أحسن الفروض أو باعتبارها حبائل الشيطان بعد وصول المسيحية . ثم نشأت فكرة الحب الرومانسى فى العصور الوسطى فى ظل البلاط والكنيسة حين اكتسى مديح الشعراء للملكات والأميرات ـ وكانت سطوتهن السياسية قد بدأت فى الاتساع آنذاك ـ طابع التبتل الصوفى الذى يقرن المحبوبة العالية القدر المستحيلة المنال بفكرة السيدة العذراء بحيث انتفت فكرة الجنس تماما من الحب ، وحلت مكانها فكرة الإشباع عن طريق الخدمة المتفانية للحبيبة العالية القدر . ويتضح إرتباط الحب الرومانسى بالبلاطات الملكية إذا قارنا هذا الأدب الرسمى بالأدب الشعبى الشائع حينذاك ؛ إذ نجد معظم « البالادات » أى المواويل والأغانى الشعبية تتناول المرأة بصورة مناقضة تماما للرومانسية ، وتطرح مفهوما للحب يقوم أساسا على الشهوة والإشباع الجنسى ، وتعبر عنه بألفاظ بالغة الحرية أو الإباحية .

وإذا نظرنا إلى تاريخ فكرة الحب الرومانسى فى إنجلترا ، مثلا ، نجدها ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياسة ، حيث أن الملكة العذراء اليزابث الأولى تبنتها وروجت لها لأسباب سياسية لا عاطفية . لقد استخدمت هذه الملكة سلاح الحب أو التلويح بالحب لتضمن طاعة وولاء الأمراء الذين لم يتقبلوا بسهولة فكرة أن تحكمهم امرأة . واستغلت فكرة التبتل والخدمة المتفانية دون مقابل لتضمن استقرار حكمها ، وحاولت أن ترسخ فى الأذهان فكرة عذريتها لتقرن نفسها بالسيدة العذراء ، حتى تجعل من نفسها شخصية مقدسة ، لا تشوبها شائبة الجنس ، يتبارى الأمراء والنبلاء فى حبها وخدمتها دون أن تتطرق فكرة الزواج إلى عقولهم ـ ومعها بالطبع فكرة مقاسمتها عرش البلاد . وقد كتب الشاعر الإنجليزى (سبنسر) ملحمة تدور حولها أسماها « ملكة الجان » وأعطى هذه المرأة الملكة بعدا أسطوريا ، وجعل منها كيانا مقدسا شبه دينى يجب على الجميع أن يتفانى فى خدمته . ويستطيع القارىء المهتم بفكرة الحب الرومانسى ونشأتها أن يرجع إلى كتاب (ك . س . لويس) قصة الحب الرمزية أو أن يقرأ ماورد فى هذا الشأن فى كتاب « فن الكوميديا » للدكتور محمد عنانى .

وإذا تركنا الحب جانبا وتناولنا معنى آخر من المعانى التى توصف دائما بأنها إنسانية خالدة وليكن الشرف مثلا ، وجدنا أن مفهوم الشرف فى المجتمعات العسكرية التى تقوم على الحرب والغزو يختلف عنه فى المجتمعات الشرقية التى تقرن الشرف بالجنس وعن المفهوم الغربى الحديث للكلمة ؛ فقد يجد الشرقى أنه من الطبيعى والمفهوم أن يقتل أبا ابنته لا تصالها برجل قبل الزواج ، بينما يجد الإنسان فى زمن أو مجتمع مخالف هذه الفكرة وحشية وبدائية . وقد تنتفى صفة الشرف عن رجل يرفض الحرب فى مجتمع ما ، بينما ينظر مجتمع آخر إلى موقفه السلمى نظرة إيجابية (كما نظر المجتمع الإنجليزى مثلا للأمريكيين الهاربين من حرب فيتنام) .

وخلاصة القول : إننا كثيرا ما نتكلم عن الإنسان والعواطف الإنسانية الخالدة ـ ونسوق كلمات وكلمات ـ مثل الحب والشرف والعدل ـ ونعتبر أن هذه الكلمات ذات دلالة موحدة لدى الإنسان فى كل زمان ومكان ، وننسى دائما أن هذه الكلمات تكتسى ظلالا مخالفة من المعانى وفق الممارسات الاجتماعية المختلفة ، ويتغير معناها تحت وطأة الظروف التاريخية والسياسية . أما مصدر الزيف الثانى فى التفسير السائد لعبارة الأعمال الفنية الخالدة فهو يتمثل فى فرضية غريبة تبطن هذا التفسير . إذ أننا عندما نقول إن الأعمال الفنية الخالدة هى تلك التى تصور المشاعر الإنسانية الخالدة ، فإننا نفترض ـ ضمنا ـ أن هذه الأعمال تفرض نفسها على العالم دون وسيط ونغفل عمدا الدور الذى يلعبه الموصل فى فرض هذه الأعمال وفى هذا الاغفال تجاهل متعمد لحقائق التاريخ . وهل كان شكسبير ـ على موهبته الفذة ـ ليفرض نفسه علينا بهذه الصورة لو لم تكن إنجلترا قد استعمرت أكثر من نصف العالم فى القرن التاسع عشر ؟ وهل كنا لنولى كورنى وراسين ولوركا ودانتى ـ على سبيل المثال ـ كل هذا التعظيم لو لم تقتسم كل من فرنسا وإسبانيا وإيطاليا النصف الآخر من العالم عن طريق الاستعمار ؟ إن عنصر الإلحاح الثقافى يشكل عاملا كبيرا فى فكرة خلود الأعمال الفنية ، ويرتبط ارتباطا وثيقا بالعوامل السياسية والاقتصادية . وللتدليل على حجم الإلحاح

الثقافى فى مصر فى مجال الدراما ومدى تأثير هذا الإلحاح فى إرساء بعض المفاهيم الدرامية ، التى يتعامل معها البعض ـ الآن ـ باعتبارها مطلقا لا يتغير يكفى أن نحيل القارىء إلى قائمة العروض المسرحية فى مصر فى فترة ما بين الحربين ، وإلى ربرتوار فرقتى رمسيس وجورج أبيض . ويستطيع القارىء أن يرجع إلى كتاب الأستاذ فتوح نشاطى خمسين عاما فى المسرح ، ليجد جانبا منها . إن السيادة الاستعمارية عادة ما يصاحبها سيادة ثقافية . ولن نستطرد فى هذا الحديث إذ أن القارىء يستطيع أن يلمس فى سيطرة اللغة الفرنسية على المغرب العربى وسيطرة اللغة الأسبانية على أمريكا اللاتينية مثالا واضحا لفرض الأدب بحد السيف .

وأما مصدر الزيف الثالث ، الذى نلمحه فى مقولة : (إن الأعمال الفنية الخالدة هى تلك التى تصور مشاعر إنسانية خالدة) فيكمن فى التسليم الخاطىء بأن العمل الفنى يحوى معنى ثابتا لا يتغير يضعه الفنان فيه بحيث يضمن له الخلود . ومن الواضح أن هذا التسليم يرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة التى حاولنا أن نفندها فى بدء الحديث ، والتى تقول : إن هناك عواطف إنسانية خالدة لا تتأثر بالمتغيرات التاريخية . وحلقة الربط هنا هى افتراض ثبات المعنى وانفصاله عن التاريخ . وكما يقال إن الحب يوجد فى كل زمان ومكان ، يقال ـ أيضا ـ إن شكسبير ـ مثلا ـ يصلح لكل زمان ومكان . وفى الحالة الأولى يفترض القائل بأن هناك معنى ثابتا واحداً لكلمة الحب ـ التى لاتعدو أن تكون رمزا منطوقا تختلف دلالاته من عصر إلى عصر كما بينا ، وفى الحالة الثانية يفترض القائل بأن هناك جوهرا إنسانيا ثابتا فى مسرحيات شكسبير لا يتغير تحت أى ظروف ـ وفى هذا تجاهل تام لطبيعة العمل الفنى والعمل الدرامى بالذات .

ونحن هنا لسنا فى معرض الهجوم على شكسبير ـ ذلك الفنان الشعبى الأصيل الذى لمس روح عصره وأقام جدلا حيا مع مجتمعه ضمن لفرقته أعظم النجاح ، ولا نريد بالطبع أن نغضب هؤلاء النقاد الذين يحيطونه بهالة من الجلالة والتقديس ما كان الرجل ليقبلها فى حياته ، بل كان ليجد فيها إدانه لمسرحه وفنه إننا نحاول فقط أن نعطى تفسيرا معقولا ومقنعا لمعنى خلود الأعمال الفنية . . تفسيرا يعترف بدينامية العمل الفنى ونسبية المعنى ولا يفصل الفن عن المتغيرات التاريخية . وحتى يتأتى لنا مثل هذا التفسير ينبغى أولا أن نلجأ إلى أبسط التعريفات للعمل الأدبى ـ وسنقصر الحديث هنا على الدراما .

إن النص الدرامى فى أبسط تعريف هو مجموعة من الكلمات والإشارات . فإذا اتفقنا على أن الكلمة هى رمز مكتوب أو منطوق يشير إلى دلالة أو مفهوم ، وأن الحركة أو الإشارة هى رمز مرئى ومحسوس يسعى إلى خلق معنى ـ كما ترمز الكف الممدودة إلى معنى الترحيب مثلا ، فى بعض المجتمعات ، بينما يرمز ضم الكفين على الصدر إلى المعنى نفسه فى مجتمعات أخرى ـ يمكننا أن نصف العمل الدرامى بأنه نسق رمزى من الكلمات والإشارات يسعى إلى تكوين دلالة من خلال تبادل حركى حوارى يفترض وجود مفسر ؛ أى متلق يعطى الرموز والشفرات الإشارية دلالاتها الحية .

وإذا اتفقنا على أن الرمز اللغوى المكتوب أو المنطوق قد يظل ثابتا بينما تختلف دلالاته من عصر إلى آخر ـ كما يختلف معنى كلمة الحب ـ مثلا ـ من عصر إلى عصر ، ومن مجتمع إلى آخر ـ بحيث تتراكم الدلالات ، ويصبح الرمز على مر الزمن متنوع الدلالات ـ أى حقل دلالة ـ يمكننا إذن أن نتفق على أن معنى العمل الفنى يختلف من عصر إلى عصر ـ أى أنه نسبى بالضرورة .

وإذا كان أى نص مكتوب يتطلب قارئا ـ أى مفسرا لرموزه اللغوية ـ حتى يتحقق معناه بنسبة ما ، فإن الدراما التى تفتقر بطبيعتها إلى المنظور الروائى تعتبر أكثر الأنواع الأدبية إلحاحا فى طلب التفسير . إن أى نص أدبى يمر بمرحلتين فى التفسير : أما المرحلة الأولى ، فيقوم بها المؤلف نفسه ، ونعنى بها أن المؤلف يقوم بتفسير النظم اللغوية والإشارية والأدبية المتاحة فى عصره لينتقى منها ما يصلح لانتظام تجربته ، بحيث يستطيع توصيلها إلى آخرين ؛ أى أنه يشكل عمله الأدبى وفق تفسير خاص للرموز اللغوية المتاحة . وأما المرحلة الثانية ، فيقوم بها القارىء الذى يترجم الناتج الأدبى إلى تجربة إنسانية فى ضوء فهمه للعالم .

وفى حالة النصوص الدرامية يزداد الأمر تعقيدا . فالمؤلف الدرامى يشرع فى التأليف وفى ذهنه صورة معينة ليس فقط عن النظم اللغوية والإشارية والأشكال الدرامية الموجودة فى عصره ، بل ـ أيضا ـ عن وسائل إخراج النص المتاحة ، وشكل المسرح ، وأسلوب التمثيل ، ونوعية الجمهور الذى يتردد على المسرح أى أن النص الدرامى المكتوب يحمل فى طياته بعد العرض المسرحى منذ البداية . . أى فى مرحلة التأليف . وسواء كان المؤلف واعيا بهذا أم لا ، فإن صورة المسرح تتدخل بدرجة ما فى صياغة النص الدرامى . وقد يتخذ هذا التدخل صورة الكتابة وفق تقاليد العرض المسرحى السائدة ، وقد يتخذ صورة الاحتجاج عليها بتعديلها أو رفضها وطرح تخيل جديد لشكل العرض المسرحى . ومن الطبيعى والمنطقى أن الكاتب حين يختلف مع رؤية عصره يحاول أن يخلق شكلا أدبيا جديدا يناسب رؤيته . ولكن فى حالة المؤلف الدرامى يزداد الأمر تعقيدا حيث إن الشكل الدرامى الجديد قد يتطلب تغييرا جذريا فى أساليب العرض والتمثيل والتقاليد المسرحية لدى الجمهور . . أى عاداته وتوقعاته النفسية فى الاستقبال .

وتاريخ المسرح يعج بالأمثلة التى تؤيد صحة ما سبق قوله . فمن ناحية نجد أن مسرحيات الكاتب الروسى أنطون تشيكوف قد فشلت فشلا ذريعا حين قدمت بأسلوب التمثيل التقليدى الذى ساد فى موسكو فى القرن التاسع عشر ، والذى كان يعتمد على الميلودراما والمبالغات المجوجة ، ثم لاقت نجاحا هائلا عندما قدمت بأسلوب التمثيل الجديد ، الذى أتى به المخرج الشهير ستانسلافسكى . كذلك نجد أن كاتبا مرموقا مثل سترندبرج قد اضطر إلى إنشاء مسرح



خاص صغير (The Intimate Theatre) فى أواخر القرن التاسع عشر ليحاول إيجاد اسلوب جديد فى العرض المسرحى - من تمثيل وإضاءة وديكور وموسيقى - ليلائم تجاربه الجديدة التى كانت قد بدأت فى الابتعاد عن الطبيعية والاتجاه إلى الرمز والتجريد .

كذلك نجد فى تاريخ المسرح بعض الكتاب الذين كبلتهم التقاليد المسرحية السائدة فى عصرهم ولم تنطلق ملكاتهم الإبداعية فى كامل صورتها إلا بعد رحيلهم عن أوطانهم ولو لفترة . ومن هؤلاء الكاتب النرويجى هنريك إبسن الذى لم يكتب أعظم أعماله إلا بعد أن ابتعد عن وطنه فترة مكنته من التحرر من أشباح الميلودراما والمسرحيات التاريخية التى هيمنت على المسرح النرويجى آنذاك . وهكذا كان الحال أيضا مع الشاعر الإنجليزى بايرون ، الذى ظل محجما عن التأليف للمسرح رغم ولعه الشديد به ، وعمله فى لجنة القراءة بمسرح « درورى لين » الشهير وصداقته لمعظم العاملين بالمسرح فى عصره من مؤلفين وممثلين ، وذلك لعدم اقتناعه بسيطرة التقاليد الميلودرامية وسيادة عنصر الإبهار السوقى فى ذلك الوقت . ولكن ما أن رحل بايرون إلى أوروبا واستقر فى إيطاليا بعيدا عن المسرح الإنجليزى حتى انطلقت ملكاته الإبداعية ؛ فكتب سبع مسرحيات تمثل كل منها تجربة جديدة فى الشكل المسرحى وترهص بتطور فى اساليب العرض المسرحى .

ومن ناحية أخرى نجد عددا من الكتاب كان للتقاليد المسرحية السائدة فى عصرهم أكبر الأثر فى توهج موهبتهم المسرحية . ولعل أشهر هؤلاء الكتاب : شكسبير فى إنجلترا ، وسعد الدين وهبه فى مصر - لقد اسعد الحظ شكسبير بالعمل مع فرقة مسرحية متفاهمة فى ظل تقاليد مسرحية مرنة ولينة ، بحيث جاء إبداعه يحمل روح الجماعة المتجانسة - وليس من المستبعد أن كل فرد فى الفرقة كان يشارك بالرأى والمشورة لصالح الفرقة فى النهاية ، وربما لهذا السبب لم ينظر شكسبير إلى أعماله باعتبارها نتاجا فرديا ولم يقم بجمعها ونشرها كمؤلفات فى حياته رغم شهرته ويسر حاله - ولا أظن أن شكسبير كان ليبدع تلك الأدوار التراجيدية الرائعة من عطيل إلى ما كبث إلى لير إلى هاملت لو لم يكن الله قد قيض له ممثلا وزميلا وصديقا فى عبقرية (ريتشارد بيربدج) الذى كان قادرا على تجسيد أية شخصية يتصورها شكسبير . وبنفس الصورة ، ولكن ربما بدرجة أقل ، كان لتعاون الاستاذ سعد الدين وهبه مع فرقة المسرح القومى فى الستينيات التى كانت تضمّ مواهب فذة مثل : السيدة سميحة أيوب ، والسيدة رجاء حسين ، الأساتذة عبد الفتاح البارودى ، وشفيق نور الدين ومحمد الدفراوى وغيرهم - كان لتعاونه مع هذه الفرقة أكبر الأثر فى إلهامه سكة السلامة « وكوبرى الناموس » بعد (السبنسة) أضف إلى ذلك أن المناخ العام الذى كانت تسوده روح الثورة والتجديد مع الميل العام نحو الواقعية الإشتراكية كون مناخا ملائما لنمو وازدهار موهبته .



على من يتناول العمل الدرامى بالتفسير ، إذن ، أن يحاول قدر الطاقة الإلمام بطبيعة المناخ السائد وتقاليد العروض المسرحية فى عصر الكاتب مهما آمن بخلود الأعمال الفنية وانفصالها عن الواقع . فالعمل الدرامى نتاج عصر وكاتب ، وهو تفسير كاتب لعصره يصبغه فى رموز لغوية وحركية قد تفسر فيها بعد فى ضوء جديد ، ولكن تظل دائما أبدا تحمل بعضا من دلالاتها القديمة .

ذكرنا من قبل أن العمل الأدبى يحقق معناه من خلال مرحلتين من التفسير : الأولى يقوم بها المؤلف الذى يترجم تجربته إلى رموز لغوية يعتقد أنها تفسر معنى التجربة (ووضحنا الفرق بين الكاتب الأدبى والمؤلف المسرحى) والثانية هى مرحلة القراءة التى يقوم بها المتلقى دون وسيط فيعيد ترجمة شفرة المؤلف إلى تجربة . ولكن العمل المسرحى يختلف عن العمل الأدبى فى أن قارئه الأول هو المخرج أو الممثل الذى سيقوم بترجمته ، أو بمعنى أصح ترجمة تفسيره له إلى عرض مسرحى يقوم المتفرج بدوره بتفسيره . وقد يظن قارىء أننا ابتعدنا هنا عن فكرة خلود الأعمال الأدبية التى بدأنا بها . ولكن الأمر ليس كذلك ؛ إن إدراك طبيعة العمل الدرامى أساسى فى تحديد مفهوم مقنع للخلود فى ضوء نسبية المعنى .

ان النص الدرامى يصل الى المتلقى عبر وسيط هو العرض المسرحى . والعرض المسرحى هو ترجمة وتفسير لنص درامى . . أى أننا حين نشاهد عرضا مسرحيا فإننا فى حقيقة الأمر نشاهد قراءة أو تفسيرا للنص الدرامى ، الذى يقوم عليه العرض المسرحى . إنك حين تذهب لمشاهدة مسرحية لشكسبير مثلا فإنك تشاهد فى حقيقة الأمر ترجمة المخرج وتفسيره لنص شكسبير - أى أنك تشاهد نسقا من الرموز والإشارات التى صاغها شكسبير فى ضوء عصره ، كما فسرها المخرج والفرقة التمثيلية فى ضوء عصرهم .

ولا يقتصر الأمر على هذا . فتفسير المخرج أو الفرقة يخضع إلى حد كبير - الى النظم الإشارية الحضارية السائدة فى العصر ، من تقاليد ملبس ، ومعمار ، وتعبير ، وأسلوب تخاطب ، أو تعامل ، وتقاليد استقبال مسرحية (كالصمت فى مواقع معينة والتصفيق فى مواقع أخرى وتحية الممثل عند دخوله - وهى تقاليد تختلف من بلد إلى آخر . وأذكر كيف تملكنى الحرج عند مشاهدتى لأول مسرحية فى انجلترا ، اذا انطلقت فى التصفيق بعد مشهد مؤثر لأفاجأ بنظرات الإزدراء تحيطنى من كل جانب) فقد تسمح النظم الحضارية فى مجتمع ما بالتقبيل على المسرح أو ظهور ممثلة عارية ، وقد يرفض هذا مجتمع آخر . ولن يفيد إصرار المؤلف فى هذه الحالة على أن القبلة أو العرى مثلا جزء أساسى من المعنى الذى يريد إيصاله للمتفرج .

إن دراسة العلاقة بين التقاليد المسرحية السائدة والإخراج المسرحى على مر العصور تحتاج إلى عدد من الكتب التفصيلية - وكل ما نستطيع قوله فى هذا المجال الضيق هو التأكيد على ضرورة أن ينتبه المخرج والقارىء إلى أن الجديد فى النص الدرامى قد يصطدم بالتقاليد الدرامية الأدبية السائدة من ناحية ، وبتقاليد العروض المسرحية المتعارف عليها من ناحية أخرى . فقد يتفق النتاج الأدبى الدرامى فى مرحلة مع التقاليد المسرحية السائدة ، وقد يختلف . وقد يحدث إزدهار فى مجال الأدب الدرامى المكتوب وتخلف فى مجال الأساليب المسرحية مما ينتج عنه اساءة ترجمة وتفسير العمل الدرامى مسرحيا . وعلى القارىء دائما العودة إلى النص المكتوب لقياس درجة التحقيق المسرحى فى ضوء إمكانيات النص ولمقارنة تفسيره هو للنص بالتفسير الذى قدمه العرض .

وعندما يعود القارىء لنص درامى مكتوب ، أو عندما يقترب مخرج من نص درامى ، يواجه كلاهما مشكلة التفسير - أى ترجمة الرموز اللغوية إلى معنى . والتفسير أساسا هو إيجاد أو تحديد إطار الدلالة التى سيتم فى ضوئها فهم الرموز اللغوية والإشارية التى تكون النص المكتوب ، ثم ترجمتها مسرحيا - فى حالة المخرج - فى مرحلة تالية .

وتحديد إطار الدلالة هذا ليس بالأمر الهين . فإذا كان النص معاصرا قد يختار المخرج أو القارىء أن يفسره فى اطار العقائد والفلسفات والنظم الإشارية السائدة - وعادة ما يحدث هذا فى مراحل الاستقرار التاريخى - أى تلك التى تستقر فيها المفاهيم . ولكن ، يحدث أحيانا ، خاصة فى مراحل التغيرات التاريخية العميقة ، أن يوجد فى المجتمع الواحد أكثر من إطار مرجعى واحد للتفسير ، فتجد المجتمع يعج بعدد من التيارات الفكرية المتصارعة التى يحاول كل منها أن يفرض تفسيره للكلمات فى ضوء رؤيته للعالم ، وأن يحتكر الكلمات المتداولة لصالحه - كأن يحاول تيار مثلا أن يجعل من تفسيره الخاص لكلمة عامة مثل العدل التفسير الوحيد المنطقى . والعدل كما نعرف جميعا

يختلف مفهومه فى الفكر الرأسمالى عن مفهومه فى الفكر الاشتراكى، أو الإسلامى، أو المسيحى. فإذا حدث أن تزاملت هذه التيارات فى مجتمع واحد، فى فترة تاريخية واحدة، انعدمت الدلالة اليقينية والمفهوم الواضح المشترك، وأصبحت كلمة العدل كلمة مطاطة، أو رمزا زئبقيا يفتقر إلى الدلالة الواضحة.

وقد يحدث أن يتفق فكر المخرج مع رؤية المؤلف للعالم، وقد يختلف ــ وقد تتفق رؤيتهما معا مع الرؤية السائدة ــ إن وجدت ــ وقد تختلف. وفى مثل هذه الظروف عادة ما تطغى رؤية المخرج على العرض مهما حاول أن يتوخى الموضوعية، وعادة ما يفرض فكره على العمل ــ ولو حتى بصورة لا واعية ــ باعتباره إطار الدلالة الذى يفسر ويفهم ــ بل ويرى العالم من خلاله.

ولكن فى فترات التحول والقلقلة الفكرية، لا يستطيع المخرج أن يجزم بأن تفسيره لنص ما وفق رؤيته ــ أى وفق اطار الدلالة الخاص به ــ سوف يصل إلى المتفرج بالصورة التى يريدها. فالمتفرج ــ أيضا ــ يأتى إلى المسرح حاملا معه رؤيته وفكره ــ أى إطاره الدلالى الذى سيفسر فى ضوئه العرض. وقد يفسر العرض تفسيرا مخالفا لفكر المؤلف والكاتب، وقد يُسقط عليه من واقعه المعاش تفسيرا جديدا.

وربما كانت هذه المشكلة ــ مشكله تعدد وتصارع أطر الدلالات فى مجتمعنا اليوم ــ هى السبب الرئيسى لموجة المباشرة والتقرير التى تجتاح المسرح الآن. وربما كانت ــ أيضا ــ خلف شيوع كلمة «الإسقاط» والاهتمام الشديد بها بين النقاد ودارسى المسرح بصورة لم يسبق لها مثيل فى أى مجتمع أو حقبة تاريخية.

إن الإسقاط أو الإحالة ــ بمعنى إيجاد علاقة بين ما يحدث على خشبة المسرح وبين الواقع المعاش ــ وجد منذ أن وجد المسرح، وهو جزء لا يتجزأ من ذلك الجدل بين الفن والحياة، الذى تناولناه فى مقالة سابقة (القاهرة ١٨ ــ ١٩٨٥) وما يسمى بالإسقاط السياسى هو فرع من الإسقاط يظهر عادة بدافع الاحتجاج فى عصور القمع السياسى والرقابة المتشددة. وقد استشرى هذا النوع من الإسقاط فى المسرح الإليزابيثى مثلا، وكان من المألوف أن يذهب المؤلف إلى السجن بعد عرض المسرحية ــ كما ذكرنا أيضا فى مقالة سابقة (القاهرة ــ ٧ ــ ١٩٨٥). ولكن لم يحدث أن تملكت هذه الفكرة وسطا مسرحيا كما يحدث هنا الآن. وأظن أن السبب لا يعود إلى شدة الرقابة ــ ولو أن هذا عنصر هام ــ بقدر ما يعود إلى تضارب التيارات الفكرية وتخبطها وعدم وضوح الرؤية. اذ حين ينتفى اطار الدلالة الواضح المشترك يحاول كل تيار فكرى أن ينظر إلى العمل الفنى باعتباره دعوة لصالحه واسقاطا لرؤيته. كذلك يصبح رد العمل الدرامى إلى وقائع محددة ومعروفة للجميع أو شخصيات أو فترة بعينها هو أسهل وسيلة للتفسير. وغنى عن الذكر أن النوع الأخير من التفسير هو أبسطها وأكثرها تسطحا.



هذا إذا تعرض المخرج أو القارىء لنص درامى معاصر. أما اذا تناولا بالتفسير نصا كتب فى عصر سابق فقد يختارا أن يلتزما باطار الدلالة اللغوية السائد فى عصر الكاتب أو بفلسفته وآرائه ــ اذا كانت معروفة ــ بحيث يتم تفسير وحدات المعنى فى العمل الدرامى وفق رؤية الكاتب من ناحية، ووفق المفاهيم الاجتماعية والفلسفية والفنية المتاحة فى عصر الكاتب ونظمه الإشارية من ملبس ودبكور وأسلوب تخاطب، وبحيث يتم استثناء المفاهيم التى اكتسبها الرمز اللغوى بعد هذا العصر. وفى هذه الحالة يجىء العرض المسرحى ــ سواء تخيله القارىء أو نفذه المخرج ــ تاريخيا صرفا مثل عروض فرقة رمسيس ــ على سبيل المثال ــ التى حاكت بدقة أساليب الإخراج التاريخى للعروض الكلاسيكية الأوربية، فجاءت بعيدة كل البعد عن واقع المجتمع المصرى آنذاك، وانتفى منها عنصر الجدل الأساسى بين الفن والحياة، فأصبح يطلق عليها تعبير «عروض متحفية» (museum pieces) بدلا من عروض مسرحية ــ أى مكانها المتاحف بدلا من خشبة المسرح (ولو أن فى هذا إجحافا للمتاحف التى عادة ما تقيم محتوياتها الثمينة حوار مع الحاضر).

وقد يختار المخرج أو القارىء أن يتعامل مع الرموز اللغوية والحركية التى تكون النص الدرامى من منطلق مبدأ جدل الدلالات للرمز اللغوى والإشارى الواحد، بحيث يصبح الرمز اللغوى والإشارى حقل صراع لعدد من المفاهيم التى تنتمى إلى أطر حضارية وعقائدية مختلفة. أى أن المخرج ــ القارىء هنا يحتفظ فى تفسيره ببعض عناصر المحيط الفكرى لكاتب النص وعصره، وينشىء جدلا بينها وبين الفلسفة السائدة فى عصره، أو رؤيته الخاصة للعالم بحيث ينتج عن هذا الجدل أن يتكون إلى جانب نسق الدلالة التاريخى للنص نسق إضافى من الدلالات المعاصرة يمكن أن نطلق عليه اسم النص التحتى أو (sub—text).

ولعل أكثر كاتب تعرض لهذا النوع من التناول الجدلى من قبل المخرجين فى جميع بلاد العالم، وفى عصور مختلفة، هو وليام شكسبير ــ الذى أصبح خالدا لهذا السبب. فقد فسرت أعماله فى ضوء الفلسفة الاشتراكية والوجودية وفى ضوء النظرية الليبرالية ونظريات فرويد يونج فى علم النفس وعلم الأنثروبولوجيا، وفى إطار التيارات الثورية المعاصرة فى عدد من البلاد.

وعلى سبيل المثال، حاول المخرج الفنان فهمى الخولى ــ فى مصر ــ أن يقدم قراءة جدلية معاصرة لمسرحية تاجر البندقية مزج فيها رؤية عصر شكسبير لما يمثله «شايلوك» ــ البطل اليهودى المرابى البخيل ــ برؤية عصرنا ومجتمعنا لما أصبح يمثله هذا اليهودى. فبينما احتفظ ببعد النظرة الإليزابيثية المسيحية فى المسرحية كما قدمها لنا ــ تلك النظرة التى كانت تلفظ اليهودى باعتباره من أمة قاتلى المسيح وعلى أساس اقتصادى باعتباره مسيطرا على رأس المال فى أوروبا وممتصا لدمائها آنذاك ــ نجد أن فهمى الخولى قد أضاف إلى قراءته وتنفيذه للمسرحية إطارا آخر للدلالة هو أطار الصراع العربى الصهيونى، وأعطى المسرحية ــ بذلك ــ بعدا سياسيا معاصرا.

وقد يحاول المخرج فى تفسيره للنص أن ينفى تماما اطار الدلالة التاريخى ويستبدل به إطاره الفكرى الخاص أو الإطار الفكرى السائد فى مجتمعه، بحيث يصبح العرض حاملا لرؤية جديدة حتى ولو اضطره ذلك الى حذف أجزاء من النص، واستخدام ديكورات وملابس عصرية وذلك حتى يقنع المتفرج بأن الإطار الدلالى الذى يطرحه هو الإطار الوحيد الممكن لتفسير النص. وقد حدثت مثل هذه المحاولة فى بعض عروض مسرحية تاجر البندقية فى أنجلترا فحاول المخرجون ترجمة «شايلوك» إلى رمز لاغتراب الإنسان الغربى المعاصر فى مجتمع يناصبه العداء وتخلصوا تماما من البعد الدينى والاقتصادى لشخصية «شايلوك».

ومن العرض السابق لمشكلة الخلود بكل ملابساتها وفى علاقتها بنسبية التفسير نخلص إلى النتائج التالية:

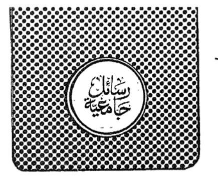
١ ــ ضرورة الحذر فى معاملة النصوص الدرامية المعروضة باعتبارها مرآة شفافة لرؤية كاتب النص وعدم إغفال دور المخرج والممثلين والفنيين باعتبارهم مفسرى النص.

٢ ــ أن العمل الدرامى هو فى أحد تعريفاته جماع قراءاته المختلفة على مر العصور.

٣ ــ أن الإلحاح المستمر يلعب دورا هاما فى فرض بعض الأعمال الدرامية على وجدان الإنسانية بحيث يعاد ترجمة وتفسير رموزها من زمن إلى آخر.

٤ ــ أن العمل الفنى الخالد ليس ذاك الذى يعالج ثابتا لا متغيرا يطلق عليه اسم النفس الإنسانية أحيانا أو العواطف البشرية الخالدة أحيانا، بل هو العمل الذى يسمح بأكبر عدد من القراءات المختلفة التى تتم داخل أطر عقائدية مرجعية مختلفة فى عصور مختلفة.

أى أن العمل الفنى الخالد هو ذاك الذى يستمر فى جدله الدينامى مع الحياة والواقع والتاريخ، ومع التغيرات التى تطرأ من عصر الى عصر●



فلسفة التاريخ عند فيكو

عصام عبد الله

الزمان : السادسة من مساء الخامس من أكتوبر ١٩٨٥

المكان : المدرج الرئيسى بكلية الآداب جامعة القاهرة .

ـ مناقشة علمية ساخنة حول موضوع « فلسفة التاريخ عند فيكو »وهى الرسالة التى تقدمت بها السيدة / عطيات محمد محمد أبو السعود لنيل درجة الماجستير من قسم الفلسفة .

ـ وفى قرابة الساعتين أدارت اللجنة المشكلة من أ . د/حسن حنفى « مشرفاً » ، أ . د/فتحى الشنيطى « عضواً » ، أ . د/محمود رجب « عضواً » هذه المناقشة التى حفلت بالأفكار الجديدة والآراء الجريئة ، فجرها مضمون الرسالة .

ـ وترجع أهمية فلسفة التاريخ إلى عنايتها بدراسة حركة المجتمعات البشرية وتطورها ، وتفسير العلل والأسباب التى تكمن وراء تقدم هذه المجتمعات وتدهورها . . يعد « جامباتيستا فيكو » (١٦٦٨ ـ ١٧٤٤) الفيلسوف الإيطالى من أهم مؤسسى فلسفة التاريخ فى التراث الغربى . . فلقد ايقظ الوعى التاريخى فى وقت كان الضمير الأوربى فى حاجة إلى هذا الوعى . . ، توالت الابحاث بعد فيكو وشكلت نظرة جديدة لمسار التاريخ وأهميته فى فهم الماضى والحاضر والمستقبل .

ـ ومن خلال فصول ثلاثة تناولت الباحثة فكرة رئيسية مؤداها أن فيكو جعل الإنسان محور الدائرة ومركزها فى نفس الوقت . . فإذا كان الله هو خالق الطبيعة ، فإن الإنسان هو صانع التاريخ . . من هذا المنطلق تتبعت الباحثة المنهج الذى إستخدمه فيكو فى دراسة التاريخ ، وخلصت إلى أنه استخدم المنهج الإستقرائى مثل « بيكون » فى دراسته للطبيعة . . ومادته فى هذا الإستقراء كانت التراث الأسطورى الشعبى وخاصة « اليونانى والرومانى »كما انه استعان بالفلسفة ونظرتها الشمولية وبفقه اللغة والتحليلات اللغوية التى تكشف عن أسلوب الحياة والتفكير لدى هذه الشعوب .

ومن ثم توصل « فيكو » من دراساته للحضارات القديمة ـ كما جاء فى الرسالة ـ إلى قانون عام يحكم تطور الشعوب عبر مراحل ثلاثة هى المرحلة الإلهية والمرحلة البطولية والمرحلة البشرية .

ـ وبفضل هذه المراحل اكتشف « فيكو » ثلاث عادات ، بالإضافة الى ثلاثة أنواع مختلفة من القانون الطبيعى للأمم ، فكانت حكومات ولغات ثلاث ، وأنواع ثلاث من التشريع والسلطة والعقل والأحكام .

ـ كما تناولت الرسالة النظرية العلمية للمعرفة التاريخية عند « فيكو » من خلال كتابه الهام « العلم الجديد » . . وأثبتت أن فيكو أراد التاريخ علماً بشرياً على نمط العلوم التجريبية . . ومن ثم جمع فيكو بين المنهجين . . الاستقرائى البيكونى والاستنباطى الديكارتى .

ـ أما عن فكرة « التقدم » عند فيكو فهى تختلف عن مثيلاتها عند فلاسفة عصره « عصر التنوير » ، ـ على حد قول الباحثة ـ الذين رأوا أن التقدم يسير فى خط مستقيم . . بينما عند فيكو العكس تماما ، فالتقدم لابد أن يعتريه السقوط والإنهيار أحياناً . . فهناك عصور تتدهور فيها الحضارة وتسقط ثم تعود لتبدأ من جديد . . إذن فالتدهور مرحلة من مراحل التطور التاريخى .

ـ وقد كشفت الرسالة عن نتائج إيجابية قيمة ، من بينها أن فيكو إستحدث نظرية جديدة للتاريخ . . فبعد أن كان التاريخ يقتصر على الأحداث السياسية والمعارك وسير الأبطال ، أصبح منذ فيكو يهتم بمشكلة أصول تكوين المجتمع المدنى ، بتناوله للبنية الحضارية للمجتمع البشرى كله ـ كما انه أول من تنبه إلى أهمية الآثار والحفريات فى البحث التاريخى ، فى عصر كان فيه علم الآثار يحبو نحو خطواته الأولى . . وأخيراً يكمن الجانب المضىء من فلسفة التاريخ عند فيكو فى أنه جعل الإنسان بؤرة التاريخ وصانعه فى آن واحد .

ـ ومن بين الملاحظات والأفكار التى أثارتها لجنة المناقشة الملحوظة الهامة والمزدوجة التى أثارها د/ رجب . . فلقد لاحظ أستاذنا خلو قائمة المراجع من كتاب غاية فى الأهمية عن فيكو ، وهو الكتاب الذى قدم فيه « كروتشة » فلسفة « فيكو » فى القرن العشرين . . وهو موجود الآن فى مكتبة الجامعة الأمريكية . .

وكان رد الباحثة أن هذا الكتاب ما زال البحث جارى عنه فى الجامعة لأنه فقد . . وأنها حاولت بالفعل مراراً الحصول عليه لكن دون جدوى .

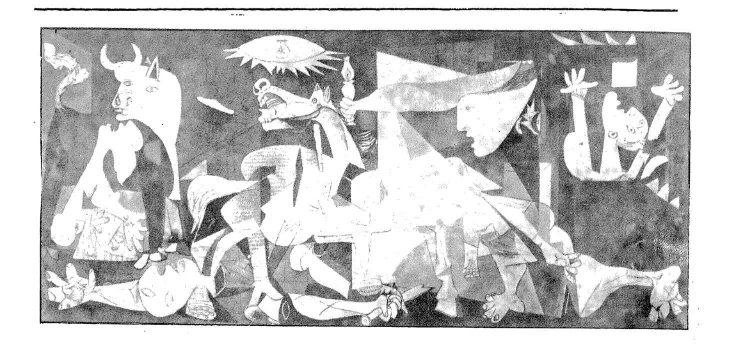
ـ أما الجزء الآخر من الملاحظة فيتعلق بالمقارنات . . فعظمة فيكو تتخلص . . كما ذكر د/ رجب . . فى أنه كان ممهداً ًالإتجاهات فلسفية كثيرة . . فقد جعل التاريخ فلسفياً ، والفلسفة تاريخية . . فإشعاعات فيكو وتأثيره فى من أتى بعده ، لم تظهر بدرجة كافية فى الرسالة . . وكان من الأجدر أن تعقد الباحثة عدة مقارنات بين « فيكو » و« هيدجر » باعتبار أن كل منهما أهتم بالأسطورة والشعر ولغة الكلام ولغة الصمت . . نفس الشىء بين « فيكو » و« كانط » . . فعند كانط القبلى موجود فى العقل بينما جعل فيكو « القبلى » فى التاريخ . . أى أن « القبلى » عنده تجلى وخرج من مجال العقل إلى التاريخ .

ـ هناك ملحوظة أخرى ناقشها د/الشنيطى مع الباحثة حول المنهج الذى اتبعته فى الرسالة . . فلقد رأى أستاذنا أن الباحثة اقتصرت على مجرد العرض التحليلى للمادة العلمية دون تعصب نقدى . . فلم تدخل فى حوار جرىء مع فيكو لتتعمق أفكاره وتنقدها . . والشىء الجدير فى الرسائل الجامعية هو التعقيب النقدى للباحث ، وهو الذى تتكشف من خلاله قدرات الباحث ومدى أصالة الفيلسوف .

ـ أما عن الملحوظة الأخيرة التى أبداها د/حسن حنفى فتتمثل فى أن فيكو تأثر تأثيراً كبيراً بقدماء المصريين ، بل واقتبس منهم فكرة « دفن الموتى » ، وهى المرحلة الثانية من مراحل التطور الثلاثة وهى تتعلق بالمرحلة البطولية . . فكان أولى بالباحثة باعتبارها مصرية أن تقدم أثر المصريين القدماء على الفكر الغربى ، وخاصة فيكو ، بشكل أكثر وضوحاً وتأكيداً ، فهذه هى المساهمة الجدية التى كان عليها أن تقدمها .

ـ وكان تعليق الباحثة أن أثر قدماء المصريين يحتاج إلى رسالة كاملة . . فالإسهاب قد يخرج الموضوع عن نطاق البحث وهو فلسفة التاريخ عن فيكو .

ـ وفى نهاية المناقشة أجمعت اللجنة على أن الرسالة من الرسائل العلمية القليلة الجادة التى اعتمدت على النصوص الأصيلة للفيلسوف وصاغتها فى لغة واضحة ومصطلحات فلسفية دقيقة ، كما أنها أول رسالة تقتحم فكر فيكو الملىء بالتعقيد والازدواجية وتقدمها إلى المكتبة العربية . . لذا قررت لجنة المناقشة منح الباحثة درجة الماجستير بتقدير ممتاز ●



قراءة تشكيلية

محمود الهندى

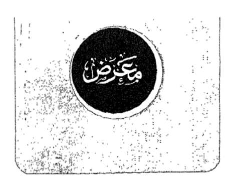
الفنان بابلو بيكاسو
اللوحه جرنيكا

نواصل قراءة لوحة جرنيكا ، فبعد أن قدمنا كلا من الفيلسوف العالمى المعاصر روجيه جارودى وأرنهيم ، وقدمنا الجزء الأول للناقد المصرى الراحل محمد شفيق والخاص بالصياغة التشكيلية ، ثم تحدث عن البناء حيث يتبع بيكاسو فى بنائه تشكيل منظر لمثلث حاد ، يقوم تآلفه على صورة هرم ، ولكن علينا أن نبحث عن سر تلك الصفة الأساسية التى نجدها فى كل عمل فنى عظيم : فأعلى درجات البناء الهندسى القائم على الفهم الرياضى العميق لأصول التكوين ، نجدها تدخل فى علاقة تفاعل جدلى مع أعلى درجات الحس التلقائى والتوتر الانفعالى الجياش .

ويمكننا القول أن هندسية بيكاسو ومعماريته قد أصبح يستشعرها غريزياً . فبيكاسو أولاً ليس من نمط الفنانين الذين تطغى الروح الهندسية الخالصة على أعمالهم كموندريان أو كاندنسكى . وهو قريب فى اندفاعه وتوتر وجدانه هذا من مواطنه الجريكو ومن جويا . لكن الحس الرياضى ، مع ذلك ، نستطيع أن نلمسه واضحاً فى كل اعماله ، حتى أكثرها تلقائياً وتحرراً .

لقد لمس هربيرت ريد هذا التفاعل الجدلى فى فن بيكاسو ، حينما وصفه كفنان وكإنسان ، بقوله : « إنه قادر على أن يكون إنساناً حاداً وذا مرارة مثل تولوز لوتريك ، وذا اهتمام واعتناء مثل انجر ، وضخماً مثل ميكل انجلو ، وذا نزعة عاطفية زائدة (ستتمنتالى) مثل جروز . . وإن ما ينبغى أن نبحث عنه هو أسس ومبادىء التصميم والبناء التى نجدها دائماً فى كل لوحاته » ان عملية البناء الفنى عند بيكاسو ليست عملية مفروضة من الخارج . مفروضة على اجزاء وعناصر اللوحة لمجرد تحقيق « حبكة » التكوين . بل إنما تأتى من الداخل ، من هذه الأجزاء ذاتها . . من حاجة هذه الأجزاء للتواجد بكيفيتها الخاصة . فهيكل البناء القائم على الشكل الهرمى لم يأت هنا ليفرض على أجسام التكوين مواضعها أو اتجاه حركتها . بل الأحرى نقول ان هذا الشكل الهرمى قد أخذ شكله وصورته المتجسدة من واقع حركة وموضع هذه الأجسام ذاتها . والتفاعل الجدلى نراه يدور هنا : فحركة المثلث تحدد حركة الأجسام ، وحركة الأجسام تحدد حركة المثلث ، وذلك فى آن واحد .

فالتكوين الفنى عند بيكاسو هو أساساً تكوين « عضوى » ، أكثر منه تكوين هندسى أو معمارى . فجسم الكائن الحى لا يعيش بهيكله الخارجى العظمى ، بل بفضل تدفق الحياة فى التركيبة المعقدة للغاية من الأعصاب والعضلات والألياف وشرايين الدم . وأبسط خط لبيكاسو يبدو حياً ، لأنه يأتى عن ضرورة داخلية للتعبير . ولأنه يقوم بوظيفته الخاصة فى خدمة حركة التكوين ككل . ونستطيع أن نفصل الخطوط الأساسية لبناء معمارى بكل سهولة . لكن من العسير أن نأخذ نفس المسلك مع جسم كائن حى . وذلك ليس بسبب تعقد أجزاء الجسم ، أو لسهولة العثور على التناسب البسيط فى المعمار . ولكن لأن هذه الخطوط الأساسية فى الجسم الحى لا حياة لها إلا داخل الأجزاء ذاتها . والهيكل العظمى الذى نراه عارياً ومجرداً هو دائماً لجسم ميت .



مارك شاجال والرؤية المجنحة

ماجد يوسف

● **مفاتيح الدخول**

الولوج لعالم شاجال ، واستكناه خصوصية هذا العالم ، وتمثله ، وإدراك مكانه على خارطة الفن الأوروبى الحديث ، يحتاج إلى مفاتيح أساسية تعين على الدخول من الأبواب الصحيحة ـ والوحيدة ربما ـ الصالحة لذلك ، وإلا التبس علينا الأمر ، وانبهمت الرؤية .

ولعل هذه الضرورة لتحديد علامات المرور . بداية ـ لهذا العالم ، تتأتى من تفرده الشديد ، وطابعه المتميز ، والذى يحيل ـ لأول وهلة ـ إلى عدد لا بأس به من المدارس والاتجاهات يصلح للإنتماء إليها كلها ، والإنضواء تحت لوائها جميعا .. وما هو تحتها بمنضو ، ولا إليها بمنتم فى حقيقة الأمر .

فقد نقول ـ بمجرد الإنطباع المبدئى عند رؤيتنا لأعماله ـ بسريالية هذا العالم مرة وقد نعود لنجد فيه ما يؤيد تجريديته مرة أخرى ، وقد نلمح فى ثناياه منجزات التكعيبية ومكتسباته منها مرة ثالثة ، وقد نلمح فيه بصمات الواقعية .. أو الإنطباعية حينا ، أو ما فوق الواقعية .. وما بعد الانطباعية احيانا .. أو ما شئت ولا شك أن هذه التباينات العديدة فى الإحالة والتفسير لأعمال هذا الفنان تمسك بنتف من الحقيقة فى محاولاتها الدؤوب للعثور على الناظم الرؤيوى العام بحل هذه التنويعات الشاجالية التى تعزف فى واقع الأمر لحنا واحداً شديد التنوع حقا ، ولكنه ـ وبرغم تنوعه المثير ـ يجسد الوحدة الفكرية والشعورية لهذا الفنان ، والتى لابد أن تسطع بألقها وحضورها الدائم فى كل فن عظيم .

● **المؤثرات الأولى .**

وواقع الأمر أن هذا الفنان الروسى الأصل ، الذى هاجر إلى فرنسا مخلفا وراءه قريته (ڤيتبسك) الروسية ، افلح فى المزاوجة الملهمة بين روحانية الشرق الذى أتى منه ، وعقلانية الغرب الذى هاجر إليه وأقام فيه ، هذا مرتكز أول .. المزاوجة بين رصيده المبدئى والأساسى من قريته الروسية الوادعة بألوانها الكابية ، وأبقارها الحلوب ، ومنازلها البسيطة ، وكنائسها الصغيرة البيزنطية القباب ، وفلاحيها ومكبتهلسليها ذوى الذقون الوقورة .. الخ ، وبين منجزات حركات التجديد فى التصوير الفرنسى آنذاك من التكعيبية العلمية (تركيبية وتحليلية) والتجريدية ، مع وهج الألوان الباريسية المبهجة والمشرقة .

زاوج شاجال ـ إذن ـ بين معطيات واقعه الروسى المتأمل بطبيعته من الداخل ، وبين واقعه الفرنسى الجديد المتأمل من الخارج ، فكان هذا التخريج الباهر ، والمزاج الفريد لفنه .. ومن هنا فمحاولة تفسير أعماله بأنها جنوح فى الخيال فحسب ، ورؤية ميتافيزيقية ليس إلا ، وتأملات فوق واقعية مجردة .. سيودى بنا إلى الخطأ الفادح .. بنفس القدر الذى سنقع فيه فى هذا الخطأ إذا تصورناها ـ هذه الأعمال ـ على أنها نوع من التهويمات الأسطورية أو الخرافية ، أو على أنها مجرد مرادف تشكيلى مسمط لأقاصيص الجنيات ، وشطحات الحكاية الخرافية ..

● **عالم بلا حدود .**

ولكن .. أين يكمن التفسير الصحيح إذن لهذا الخيال المجنح المرفرف الذى تحلق فيه الأجسام فى الهواء ، وتقف فيه الأبقار فوق أسطح البيوت ، وتلعب فيه الملائكة بأجنحتها الشفيفة ، ويجلس فيه الرجل على (لا أرض) ليعزف الكمان .. لعله يكمن ـ أولا ـ فى تلك الايقونات الروسية العتيقة والشهيرة بأعماقها الروحانية التى لا تعترف مطلقا بمبدأ السببية ، والتى من الممكن أن يحدث فيها أى شىء ، والتى تشربها جيدا الفتى الروسى المولد والأصل ..

... ولعله يكمن ـ ثانيا ـ فى تشبع شاجال المبدئى بروح الرؤية الشعبية لقومه الروسى .. التى يجتمع فيها بالتوق ما لا يجتمع باليقين ..

.. وربما يكمن هنا التفسير الأعمق لهذا الفهم الفرح للون باعتباره خبرة منحدرة ومستقاة مباشرة من الوجدان الفلكلورى كما يعبر عن نفسه فى فنونه الخاصة .. وربما لهذا السبب لا نجد فى لوحات شاجال ما نسميه عادة (بالبعد الثالث) فهو لم يوجه له عنايته





من الأصل ، مثله فى ذلك الفنان الشعبى تماما ومن هنا فنحن أقدر على فهم لماذا أن شاجال لا يكن للشكل القدر من الاحترام الذى يكنه الفن الغربى عامة له . . فهو ينأى بفنه عن كل ما هو محدود واستاتيكى و(معلقن) . . ومن هنا نتفهم رفضه للإنضواء تحت أى مدرسة أو اتجاه ، باعتبار المدرسة أو الاتجاه فى نهاية الأمر مجموعة من النظم والقواعد . . ولذلك فمن الممكن أن نقول بانتماء عالمه ـ جوهريا ـ إلى الرومانسية . . وشاجال نفسه وافق على ذلك إلى حد بعيد حينما اعتبر أن التصوير وسيلة للتعبير عن الحياة الداخلية للنفس ، وليس مجرد متكأ لتفسير العالم الخارجى . . ومن الطبيعى والحال كذلك أن يعول فى أدائه على مقومات الفن الفردى . . الغنائية . .

ولذلك فالأبعاد الواقعية تتحول فى لوحاته إلى أبعاد نفسية . . ومن هنا تختلف نسب الموجودات واحجامها ومواقعها فى لوحاته عن نسبها وأحجامها ومواقعها فى الواقع نفسه . . لا لسبب إلا لأن حضورها فى لوحاته يقاس بمقدار احساسه الداخلى بها ، وبحجم أهميتها فى وجدانه ، والفته الشعورية لها . . ولهذا فمعمار لوحاته لا يهتم مطلقا بالمنطق الواقعى المرتب والمطابق وإنما هو يشكل توقا لاعجا إلى تجسيد ما نستطيع أن نسميه (بمنطق اللا منطق) !! . . ولعل هذا هو السبب الذى يضفى على لوحاته مظهرها شبه الأسطورى الناتج من حمى اللقاء بين الظاهر والباطن ، بين الواقع واللا واقع . . وربما لهذا خدع البعض بسريالية شاجال ، باعتباره ـ كما قال بريتون رائد السوريالية نفسه ـ أول من أدخل الكتابة والمجاز أى (الشعر) فى ميدان الفن الجديث . . وهنا تكمن نقطة فراقه عن السريالية أيضا لنزعته شبه الصوفية تلك . . والتى أساء السرياليون فهمها . . والتى حدت بآخرين إلى اعتبار فنه لا ينبنى على مجرد الرمز والخيال كما اعتقدت الكثرة . . وإنما هو يمتح من نبع واقعى للغاية . . ولكن بمفهوم خاص جدا للواقعية . . لأنها واقعية العالم الداخلى . . ولأنها كذلك ، فهى أكثر واقعية ربما من العالم الخارجى المنطق . . والمسألة ـ ببساطة ـ أن الشكل كان يخوض معركة الحرية عند شاجال . . ومن هنا كان اهتمامه بتشكيل الطبيعة ، لا ماديا من ناحية المظهر الخارجى ، وإنما جوهريا وصولا إلى صميم محتواها الداخلى . . ولذلك اطلق عنان الخيال للخروج على واقع الأشياء تحدوه شهوة الكشف عن اسرار اللا وعى وعبور أبواب المجهول . . ولذلك فحضور اللا شعور هنا لا يتأتى باعتباره عالما مفارقا وغير ممسوك ، وإنما باعتباره عالما مستترا وكائنا خلف الشعور ومن الممكن الإمساك به على مسطح اللوحة ، أو محاولة ذلك على الأقل ، ومن هنا فشاجال فى الحقيقة لم يكن يكره المنطق الواقعى . . وإنما خاض معركته من أجل إبراز هذا المنطق الواقعى الخاص بدخيلة النفس الإنسانية وليس الخاص بخارجها ، ومن هنا تفجئنا هذه الغرابة . . رغم اننا نعاقرها دائما فى الأحلام ولا نستغربها ، فمنطق الأحلام مفهوم لدينا برغم غرابته وشطحاته وجمعه لما لا يجتمع بحال . . وما رحلة شاجال كلها إلا محاولة لتجسيد هذا العالم وإبرازه من حيز التجريد المهوم إلى الإبانة المجسدة . . هو يزيح الستار عن رؤى وعلاقات موجودة ويقينية وإن كانت غير مألوفة وغير مفهومة إلا بمنطقها هى الذى يحتاج إلى كثير من الصبر والأناة لسبر اغواره والكشف عنه لأنه سيظل العالم الأكثر حقيقية فى التعبير عنا ، وتفسير طبيعتنا الخاصة كموجودات بشرية .

● ينابيع الشعر .

والآن يأتى دور الحديث عن الشاعرية التى كثرت الإشارة اليها فى فن شاجال . . ومن أين تنبع . . ومع أن الإجابة تكمن هنا وهناك فيما سبق من تحليلنا إلا أنه لا بأس من وضع اليد بتحديد أكثر عليها . .

تنبع شاعرية فن شاجال من تلك النزعة الخيالية التى تحدثنا عنها . . ومن هذا المظهر الطفولى لرؤية الفنان الذى تؤكده ألوانه الساطعة المبهجة . . ومن البراءة البكر النابعة من بدائية الفنون الشعبية وهلوساتها . . والإنطلاق من نزعات القلب الذى لا يقيم كبير وزن للعقل وتحديداته الذهنية ، فالقلب يفقه وله تجلياته وأدواته التى يفقه بها . . ينبع الشعر من تلك السذاجة الخام المترعة بالعذوبة والنقاء . . والمشعة من وردية الأحلام المحلقة فى وسط هيولى غير محدد ملىء بالاحتمالات . . وأيضا يتفجر الشعر من ثنايا تلك الطاقة السحرية التى تونق فى أعماله وتعود إلى أنه لا يتناول إلا القيم الجوهرية فى الوجود الإنسانى برمته . . من ميلاد وموت وعشق وقوى غير منظورة وتشوف للمجهول . . وأيضا يتجلى الشعر فى سيادة العنصر الأرامى الذى تهيمن عليه دائما مسحة من الأسى تبرق أحيانا برؤى ورموز دينية كصلب المسيح ، وهلع الكهنة ، وانفلاق السماء ، ونزول الملائكة على الأرض بأجنحة حمراء وبيضاء . . يتألق الشعر كذلك فى أعماله من خلال تلقائيته المحببة . . وتحطيمه لبعدى « الزمكان » . . واجتماع الماضى والحاضر والمستقبل فى رؤاه التشكيلية . . ومن هذا التوق المتحرق إلى تقطير روح الواقع . . واقع الخيال . . يتبدى الشعر من الفصل بين الواقع والخيال والجمع بينهما فى آن معا . . وانغماسه فى استكناه اللاشعور . . والجمع العضوى بين الفيزيقى والروحى . . بين الواقعى واللاواقعى . . ومن عنصر الإدهاش الناتج ليس من الموضوع بحد ذاته ، وإنما من طبيعة معالجته له ، أخيرا تعبيره المتميز عن الفرحة والبهجة بالحياة .

● لغة الغريزة الرحبة .

. . هذا وقد تضمن اسلوب شاجال تنوعا كبيرا لا فى النسب والفراغات والقوالب البلاستيكية فحسب ، بل فى بعد آخر أكثر تدفقا وتنوعا وولاء لعالمه الداخلى الرحب . . وهو اللون . . وكان يولى التأثير البصرى لأعماله أهمية كبيرة . . ومع أنه عادى النزعات الذهنية فى الفن الأوروبى إلا أنه استفاد منها فى تصميم وعمارة لوحاته وحبك عناصرها وتوجيد نسيجها ، ولو كان الأمر غير ذلك لما قام بهذا العدد الهائل من الديكورات والملابس للباليهات المختلفة كباليه (اليكو) المقتبس من أشعار بوشكين والذى وضع موسيقاه تشايكوفسكى ، ثم بعد ذلك لباليه (عصفور من نار) لسترافنسكى (أقرب الفنانين شبها بشاجال فى ميدان الموسيقى) والذى اعتمد فيه على اسطورة روسية قديمة . .

. . ولما كلفه اندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسية بتزيين سقف دار الأوبرا فى باريس ، ومع أنه كان وقتها فى حوالى الثمانين من عمره ، إلا أنه شغل ما مساحته (١١٥٣) قدما مربعا براقصى الباليه والطيور الغريبة .

. . ونسمعه فى النهاية يقول ـ مؤكدا على حريته وتفرده الخاص ـ « . . من المستحيل أن يعلمنى أحد . . أنا لا أتعلم شيئا إلا بالغريزة » ●





يرويها احمد شمس الدين

يرسمها محمود الهندى







ـ الأولاد حاضرين اليوم .

استطاع الشاويش خليفة أن يقطع الصمت بينه وبين الشيخ بهذه العبارة .

لم يرسل له محمود بموعد حضوره . وهو لم يعوده على ذلك فابنه رجل يستطيع أن يحضر فى أى وقت . إنه يعلم أنه سيحضر اليوم ، فهو يعرفه جيدا ما إن ينتهى من امتحانه حتى يهرب من القاهرة إلى الأقصر . ترى ماذا سيحدث له عندما يعلم أن الحكومة قد قررت هدم الساحة ؟ فابنه لا يثق فى الحكومة مثله تماما . إنها مخلوق بشع مجهول غير واضح الهوية .

لم ينقطع الصمت بينهما والشيخ نور الدين لا يريد أن يقطع هذا الصمت فهو يعلم أن خليفة مثقل بكلام كثير والشيخ يتمنى أن يوفر له عناء الحديث ، فابنه حسن يريد أن يتزوج ليلى بنت عمران أبو السعود شيخ الشقيرات الذى رفض فكرة زواج ابنته من أساسها لحسن . فهو فى نظره ابن رجل غريب عن البلدة لا يعرف أصله كما أنه يعمل فى البوليس ، وانعدام الثقة بين الأهالى ورجال البوليس ليس وليد اليوم فهو تاريخ طويل ، ولهم فى ذلك مثل شائع « لو كان صباعك عسكرى اقطعه » . لكن الرجل طيب القلب عاش أكثر من ثلاثين عاما فى المدينة ، كان مثالا للخلق الحسن . ربى ابنه تربية طيبة أرسله إلى كلية العلوم . . الشيخ يحب هذا الفتى ويسعد عندما يراه مع ابنه .

وهو يعرف أن حسن التقى بليلى بنت عمران فى الكلية . كانت من أوائل الفتيات اللاتى التحقن من الأقصر بالجامعة . ويبدو أنهما توادا . لا يتصور الشيخ نور الدين أن يكون بينهما أكثر من ذلك . ولا يريد الشيخ أن يشق عليه فى حديث مؤلم . فخليفة سيحاول الدفاع عن نفسه بأنه واحد من أهالى البلدة ، خدمها وأحبها حتى إنه بعد أن أحيل إلى التقاعد قرر أن يبقى فيها وأن يدفن جسده فى أرضها مع أهلها . وما عيبه ؟ وعيب ابنه حتى يرفضه عمران ويحرم ابنه من إنسانة يعزها .

نفد صبر خليفة فخرجت الكلمات قلقة متوترة .

ـ حسن تاعبنى ياسيدنا الشيخ .

أجابه الشيخ باقتضاب .

ـ حسن إنسان كويس . مفيش تعب إن شاء الله .

ـ أصله عاوز يخطب بنت عمران وهو مش راضى . .

ليه مش راضى . . . أنا مش عارف . . .

أوقفه الشيخ .

ـ لا أبدا . . يرضى مفيش مشكلة بكرة نقرا الفاتحه إن شاء الله بس هدى نفسك .

وقف خليفة وقد أمسك بيد الشيخ وقبلها .

ـ ربنا يخليك لينا دايما بركة .

وخرج دون أن يشرب الشاى ودون أن يلح عليه الشيخ ليبقى فقد كان فى حاجة إلى أن يخلو لنفسه .

ولكن أحدا لم يترك الشيخ لنفسه . فقد سمع أصوات صراخ خارج المنزل تبعها طرق على بابه . . . كانوا خمسة رجال وامرأتين إنه يعرف الآن المشكلة ولن تستغرق منه وقتا لحلها فهم بالتأكيد قادمون للطلاق فهو مأذون المدينة .

رفع أحد الرجال صوته .

ـ عاوزين نطلق ياسيدنا الشيخ .

ـ طلاق فى عينك انت وهو . . . تطلقوا ايه انتو عارفين بتعملوا إيه ياغجر .

ـ ياسيدنا الشيخ إنت عارف بنت الـ . . . تعبانى .

ـ امشى اخرج يامجرم انت تتعب بلد .

ألقى الشيخ نظرة على الفتاة الباكية وقد تورمت عيناها من ضرب زوجها .

ـ اسمعى يابنتى لما يحب يطلقك متجيش معاه سيبيه يطلقك غيابى متضيعيش حقوقك وحقوق ولادك .

ـ ياسيدنا الشيخ تاعبنى . . أنا تعبانه منه ومجرسنى . ومبهدلنى ومفرج على الناس . . . دى مش عيشة .

ـ اصبرى يابنتى بكره يعقل . . . وروحى دلوقت .

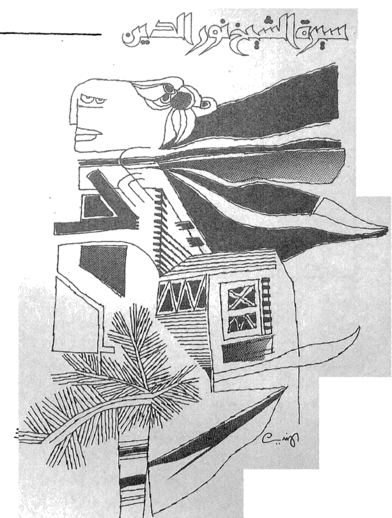
عاد الشيخ ببصره إلى الرجل وصرخ فيه . .

ـ تأدب مع مراتك . . . احترمها يااخى . . . دى أم عيالك وامشى دلوقتى من قدامى وإذا شفتك تانى هنا حيكون يومك يوم .

حاول الرجل أن يتكلم خرجت كلماته مبهمة كأنما يتهته بألفاظ غير ذات معنى وقام الشيخ ليفتح الباب ليخرجهم من المنزل وحين خرج الرجل رفع صوته .

ـ طب انا حشتكيك ياشيخ نور الدين ، بقى انت مش عاوز تطلق . . . بيمين ثلاثة حشتكيك . . تكون مراتى حرمانه على لمشتكيك .

ابتسم الشيخ فالرجل لم يتوقف عن الإيمان وهو مقرر طلاق زوجته . لو ترك هؤلاء الناس للحظات غضبهم لطلق نصف المدينة . إنهم دائما ما يغضبون منه ، وقد يسمع منهم اتهاما بالظلم والتحيز ولكنهم كثيرا ما كانوا يعودون إليه معتذرين .



اعتدل الشيخ فى جلسته إنه مازال يفكر فى الثورة على الذين يحدون من حريتهم كبشر . . . إنها مغامرة غير مأمونة ، أصابه الضيق ، تذكر نصيحة قديمة لشيخه الطيب . « لم يئن الأوان بعد يانور الدين . . . لم يئن الأوان بعد . . لاتقحم أحبابك فيها لا يعرفون واصبر . . . » .

نعم ، الصبر . عندما خرجت كلمة الصبر من فمه كان ذلك يعنى استسلاما منه لمصير الساحة ، تمتم.سلمت أمرى إليك يا الله .

نادى الشيخ ابنته منيرة لتفرش له المصلى فقد حان موعد صلاة العشاء ، فوقف أمام القبلة ناويا الصلاة معطيا ذاته كلها لله ناسيا هذا الوجود .

وصل قطار السريع القادم من القاهرة إلى سوهاج وأخذ الزحام ينفك وبدأت شلة محمود تشم أنفاسها كانوا ستة رجال وثلاث بنات انتهوا من دراستهم وحددوا موعد سفرهم فى قطار الساعة الثانية عشرة . وكان موعد تجمعهم محطة باب الحديد فى الساعة الحادية عشرة على أن يسبقهم حسن ليقطع لهم التذاكر فى الساعة العاشرة . وحين تجمعوا فى الساعة الحادية عشرة على رصيف القطار فى محطة مصر لم يكن حسن قد وصل فذهب محمود إلى شباك التذاكر ليعرف علة تأخره فوجده فى آخر صف متعرج ، بينه وبين عامل التذاكر على الأقل ساعتان .

ــ إيه اللى حصل . نسيبك ساعة ولسه وبرضه فى الآخر .

ــ كل ما تقدم خطوة الناس ترجعنى خطوتين أعمل إيه . .

ــ على كده ، القطر حيفوتنا . . . تعال معايا .

ــ لفين .

ــ بس تعال .

وأمسكه من يده وعاد به إلى صحبه ، وخرجت منهم فى وقت واحد صيحة . فين التذاكر . رد عليهم محمود .

ــ جاتنى فكرة ــ تريزا تيجى معايا وتقف فى صف الستات درجة ثالثة وتقطع لنا تذاكر وليلى تروح فى صف الستات درجة ثانية . وعلى وأبو العلا وحسيب يروحوا يركبوا القطر فى أوله وحسن وصليب يقفوا مع العفش هنا .

ضاق على بمحمود .

ــ أروح فين ياعم ده القطر واقف بعيد حوالى كيلو من هنا .

ــ ما هو ياتتمشى ياحتقف لحد لقصر طاوعنى أحسن لك .

لم يهتم بسماع إجابته ومضى مع تريزا وليلى إلى شباك التذاكر مرخيا عينيه محاذرا أن يسقطها على وجه تريزا . اسم تريزا وحده يثيره فهو يذكره بالحكاية الشائعة عن جده الكبير الشيخ أبو الحجاج أنه تزوج من فتاة اسمها تريزا القبطية . كثيرا ما كان يعتز بأنها جدته وأن فى دمه امتزج الدم العربى والمصرى القديم امتزاجا لا يعرف التحلل . وتريزا هذه تهز الماضى كله وتعمق فيه الامتزاج بالأصول الأولى . لم يعرف فتاة فى جمالها ولا خلقها صامتة حتى تسأل وحين تتكلم تخرج الحكمة من فمها . لم يشعر بين فتيات الجامعة أن هناك فتاة تشده إليها مثلما تفعل تريزا . إنه يعرف أنها تكن له نفس المشاعر . . الود والاحترام . . . ويعرف أيضا أن حاجزا كبيرا يقف بينهما فما أتيح لجده لن يتاح له . ولقد وقف هذا الحاجز بينهما يمنع من تطور العلاقة نحو أى شكل شرعى .

كان يحس بأنه مشدود إليها منذ أن رآها أول مرة وهو يلتحق بمدرسة الأقصر الثانوية قبل أن يشعر جسده بالحنين نحو المرأة . كانت تسكن بجوار صليب صديقه . يدخل الشارع فينادى على صليب ، إذا لم تكن مطلة من بلكونة منزلها أو واقفة أما باب بيتها يخرج نداؤه قويا ، وإذا وجدها أطال النظر إليها فيخرج نداؤه لصليب ضعيفا مبحوحا . . . الشىء الذى أدهشه ملاحظته أنه ما إن ينادى على صليب حتى تطل من بلكونتها والغريب أن أحدا لم يلاحظ شيئا . وحين التحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية التحقت بنفس الكلية فى قسم التاريخ فكانا كثيرا ما يلتقيان يبادئها بالتحية مرة وتبادئه أخرى غير أن حوارا لم يدر بينهما ، وحتى التحية لم تزد على هز الرأس ، تسبقها أو تتبعها ابتسامة . كان يسأل نفسه هل هو الجبن الذى يمنعه من الحديث معها ؟ كان يبعد هذا التصور بأنها المسئولية فهى ليست له .

ضاق ذرعا بهذا الأحساس المتوقف عند نقطة لا يتعداها فأخذ يتحاشى لقاءها ومن ثم تحيتها . . . ثم التقى بإلهام من نفس قسمها فى إحدى حفلات الكلية . . . نظر إليها فبادلته النظرة . . . كانت جريئة . . . نظرتها تشجعه . . . تدعوه إلى الحركة . . . فاقترب منها واقتربت منه . . . حادثها . . . اخترع كلاما . . . تواعد معها على اللقاء . . . صعيدى لا يفرق بين هزة الإعجاب وهزة الحب . . . فاهتز كيانه حيا كتب شعرا عن الحب والحزن والحرمان والألم . . .

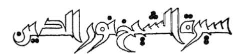
كانت إلهام ارستقراطية تجيد وضع المساحيق على وجهها ورسم عينيها بالكحل الأسود . . . شده التناقض بين واقعها وكلامها فهى تتحدث عن الطبقات الكادحة وتحريرها . . . تناقش فى السياسة والاجتماع والاقتصاد شىء لم يعرفه عن فتيات بلده حتى تريزا نفسها لا تقارن بها . الوجه الأبيض التركى ألغى الوجه الأسمر المصرى فاختفت تريزا لتحل محلها إلهام . نضارة الحضارة قادرة دائما على ازاحة التخلف بعيدا . وهى فتاة ربيت فى جو أرستقراطى لا علاقة له بعالم تريزا . لم يشعر بأى صراع فى داخله وهو يتوقف عن كل شىء . لقد شدته حتى لم يعد قادرا على التركيز فى قراءته حتى أصدقاؤه لم يجد متعة فى صحبتهم . . . لقد ملكت عليه نفسه .

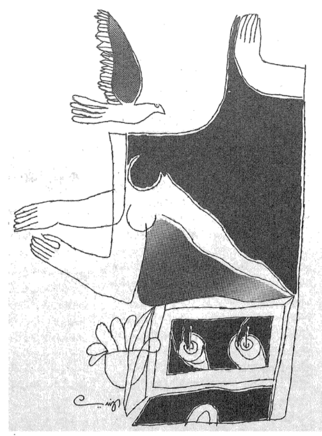
دخل الكلية وهو تائه ينظر حواليه ليجد فتاته فإذا بتريزا تناديه .

ــ محمود . . . محمود . . . نظر إليها فبهت أن تكون تريزا هى المنادية .

ــ أهلا تريزا .

ــ أنا عَوزاك .





جرأة لم يعهدها فى تريزا . سار معها خلف مكتبة كلية الآداب إنه يعلم أنه الشاب الوحيد الذى خرج معها من باب الكلية . إنه خائف أن يراه أى واحد من شباب الأقصر فإنها ستكون نهاية تريزا . وهو يريدها أن تتكلم لينهى الحوار وتريزا تنتزع الكلمات انتزاعا فلا تخرج .

ـ أيوه ياتريزا . . . صمتت تريزه وأخيرا نطقت .

ـ أنت بتحب .

نظر إليها محمود نظرة صارمة فإذا بها تنظر إليه بنفس الصرامة .

ـ ميصحش تحب البنت دى . . . انت أخويا وأمرك يهمنى .

هل صحيح أنه أخوها . . . هل بدأت تريزا تغار . . . لقد كان يحبها ولكنه لا يعرفها . . لم تتركه تريزا لأفكاره وانطلقت تلقى بكلماتها بسرعة وكأنها تخشى ألا يكون هناك وقت لإنهاء حديثها .

ـ متسرحشى كتير . . . أنت عارف إن أخويا بيشتغل فى وزارة الثقافة وهو عارف أبوها . . أصله موظف كبير هناك . هيه جات زارتنى وأخويا قال كلام كتير عن أبوها . . . أنانى ويحب مصلحته وبيلعب مع السلطة وعنده استعداد يضحى بأى شخص فى سبيل مصلحته راجل معندوش دين لا بيصلى ولا بيصوم وسكرى معندوش مانع يجيب عشيقاته فى البيت قدام بناته . . . ودى بنته وأنا عرفتها ثايره على أبوها لكن كلها إعجاب بيه وحديثها عن الجماهير والكادحين حديث يبعجبها ويضايق أبوها فبتتمادى فيه وهيه متهيألى عامله معاك علاقة لأنك شىء مختلف بتتفرج على قدراتها فيك . أنت مش بس صعيدى أنت من عيله بتمثل كل اللى الصعيد عايش فيه . أنا قلت لك وأنت حر . جايز أنا غلطانه . . . ماليش حق أكلمك فى الموضوع ده . . . لكن أنا خايفه عليك . . . خايفه عليك منها يامحمود تجرحك .

اهتز محمود مع كل كلماتها . كان يريد أن يصرخ فى وجهها أن تتركه فهذا كلام سخيف . . . كيف سمحت لنفسها أن تقول هذا الكلام ؟ من أعطاها هذا الحق ؟ ولكن شيئا ما أخرسه لم يستطع حتى أن يقاطعها أو يستفسر عما تقول فهذا مجرد كلام لا دليل عليه . كانت تتكلم فى عصبية وانفعال شديد حتى إنه لم يعد قادرا على النظر إلى وجهها الملتهب الذى تحول من تريزا الشابه إلى تريزا الأم التى تريد أن تعلم وليدها . وبعد أن ختمت كلماتها نظر اليها فإذا وجهها قد عاد إلى هدوئه . حركت عينيها بحركة هادئة وتمتمت بصوت هامس .

ـ أنا آسفه .

وتركته ومضت .

لم ينم ليلتها لم يفكر فى دوافع تريزا . . فى هذا الكلام فإحساسه كبير بأن تريزا صادقة فى كل كلمة تقولها وأنه أخذ يكتشف هذه الحقيقة ويعجز عن الاعتراف بهذا الشىء الذى لم تقله تريزا : إن إلهام كانت مصابة بداء الكذب ، تكذب بسهولة لا تقل عن سهولة مضغها للأدن .

لقد مرت أيام على حديث تريزا حين ذهب إلى الكلية فسأل عن صاحبته وعرف ، أنها لم تحضر فذهب إلى بيتها فى موعد عمل والدها فدق الجرس لتفتح له الخادمة فيدخل حجرة الجلوس ليجد فتاته جالسة بجوار رجل غريب على مقعد واحد يجلسان ملتصقين فما إن يرياه حتى يبتعدا كمن يريد أن يوارى جريمة . خرج ولم يلتق بها بعد ذلك ولكنها كلفته شهرا من المرض لزم فيه الفراش .

حين عاد صليب وحسن صديقاه وزميلاه فى السكن إلى الشقة وجداه قد تساقط مريضا على فراشه .

تصوروا فى البداية أنه ربما يكون قد أصيب بأنفلونزا حادة . . . ولكن جسد محمود بدأ يضمحل والحرارة لم تتوقف عن الارتفاع والوجه المصفر آخذ فى الذبول . أصابتهما الخشية عليه فالأمر يبدو أخطر من تصوراتهما أحضرا له محمد رشدى أحد أبناء الأقصر من أطباء الامتياز فى القصر العينى . لم يتعرف على حالته ، فأراد أن يأخذه إلى المستشفى ليعرضه على أحد أساتذته ، ولكن محمودا يرفض أن يذهب إليها . إنه يبدو مستسلما للمرض ، فقرر صليب وحسن أن يحملاه على الرغم منه إلى المستشفى ولكنه يصر ألا يغادر سريره . إنه لا يريد أن يتكلم . . أن ينطق . . . لماذا لا يريد أن يذهب إلى المستشفى ؟

وقفا حائرين حين دق جرس الباب وفتحا ليجدا محمد رشدى قد أحضر أستاذه إلى الشقة . كان تشخيص الطبيب أنها حالة نيمونيا وأنه فى حاجة للراحة التامة وهو يرى أنه من الخير أن يذهب إلى المستشفى . . . خرج الأستاذ قد تغير وجه محمود انعكست الصفرة والامتعاض على وجهه حتى جعلته أشبه بشبح قادم من عالم الموتى .

فكر محمد رشدى قليلا ونظر إلى صليب وحسن .

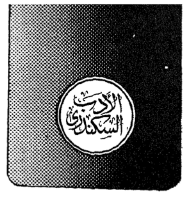
ـ سنعالجه فى الشقة . . . سأحضر له الدواء من المستشفى وربنا يستر النيمونيا متنقلبش لحاجة تانية .

صليب وحسن يعيشان لحظة قلق . هل يرسلان لوالده ؟ هل يتركانه معهما هنا مستسلما للموت . . .

تمر اللحظات بطيئة . . . قررا ألا يرسلا لوالده . . . محمود لا يتقدم . . . عيناه تغوران فى محجريهما . . . نظراته تزداد تيها . . . قال صليب الأمر لا يحتمل التأجيل لا بد أن نرسل لوالده . . . لم يرد حسن عليه فهو لا يدرى ماذا يصنع . . . ؟ خرجا معا إلى الكلية . . . صليب يوضح وجهة نظره . . حسن لا يرد . . .

لم تمض ساعة على خروجهما حتى دق الباب . . . ومحمود لا يستطيع أن يقوم من فراشه . . . الدقات تزداد قوة . . . وهو تائه عنها . . . الجرس لن يتوقف حتى يفتح الباب سكت صوت الجرس سمع صوتا أنثويا . . .

البقية فى العدد القادم



مناوشات أولية فى المعركة الشعرية

د. أحمد عتمان

فى أيام الإسكندر الأكبر انسحق الشعر أمام التحدى الصعب الذى يمثله التراث الشعرى القديم لكبار الشعراء الخالدين . فلا أحد يجرؤ على منافسة هوميروس أوبنداروس أو سوفوكليس على سبيل المثال ولا فائدة ترجى من ذلك . وأشهر اسم لشاعر سمعنا به منذ موت يوريبيديس هو انتماخوس من كولوفون مؤلف « ليدى »(Lyde)وهى مجموعة قصائد شعرية قصيرة تدور حول موضوعات الحب ويتوجه بها مؤلفها إلى حبيبته ، وقلد هذه الاشعار كل من أسكلبياريس من ساموس (حوالى عام ٣٠٠ ق م) مخترع وزن الإسكلبيار المعروف وهيرميسيا ناكسى من كولوفون (حوالى عام ٢٩٠ ق م) الذى أحصى مشاهير العشاق فى قصيدته . وقلدها كذلك فيلتاس من كوسى (حوالى عام ٣٠٠ ق م) الذى كانت إليجياته لزوجته بيكيس (Bittis)ذات شهرة وشعبية لدى أهل العصر الأوغسطى فى روما . كان فيليتاس هذا مربى بطليموس الثانى ومؤلف أول معجم اغريقى وعايش حلقة من العلماء والشعراء تحلقت حوله ومن بينهم زينودوتوس وهيروارس وكاليماخوس وثيوستوى وكان لأشعار الحب هذه تأثير بارز فيما بعد على بروبيتيوس الشاعر الرومانى ذلك أن مستقبل هذه الأشعار اتخذ شكل الابجرامة وكان اسكيباديس هو سيدها بلا منازع .

بيد أنه كان هناك من لا يزال يكتب تراجيديات لتعرض على المسرح لأن المهرجانات العامة تتطلب ذلك . واكتسب سبعة شعراء تراجيديون من الشهرة المؤقتة فى أوائل القرن الثالث ق م جعلهم مكتسبون لقب « البلياديس » pleiabes أى « النجوم السبعة » .

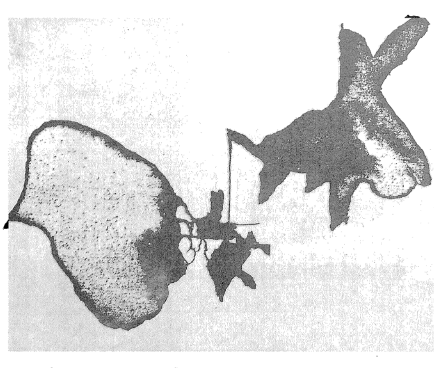


ومع ذلك فإن الشاعر الوحيد الذى يستحق الذكر منهم هو ليكومرون الذى ذهب إلى حد تقليد فردينخوس وأليسخولوى أى كتابة تراجيديات من الموضوعات التاريخية المعاصرة . وله مونولوج درامى (١٤٧٤ بيتاً) يحمل عنوان « كاسندرا » أو ألكساندرا » وهو من أكثر القصائد الاغريقية غموضاً . وكتب مسرحية أخرى عن استاذه وصديقه مينيديموس » بقيت لنا منها بعض الفقرات التى تصف ولائم هذا الأستاذ المفعمة بالحكم والدروس لا الخمر والكئوس .

وسبق أن رأينا ازدهار الكوميديا طوال القرن الثالث ق م مع أن موت فيلبمون عام ٢٦٢ ق م كان بمثابة النذير بموت هذا الفن . على أية حال نعرف أسماء سبعين من مؤلفى الكوميديا الحديثة . وكانت هذه الكوميديا ملتصقة بأثينا وحياتها حتى أن التفكير فى نقلها إلى الاسكندرية كان امراً عسيراً ولا يعود إلا بالفشل . جاء موت فيليمون مع إنهيار الأهمية السياسية لأثينا . وكان أعظم كاتب للكوميديا الحديثة هو كما نعرف مناندروس .

وفيما عدا الكوميديا فإن حركة احياء الشعر لم تزدهر سوى فى الاسكندرية إبان القرن الثالث ق م . وكان الهدف هو الحفاظ على هذا الفن من الضياع ولم يأمل أحد فى منافسة القدامى . ومن ثم حرص الشعراء على ربط فنهم بما يفكر فيه الناس وبما يمارسونه فى حياتهم اليومية . ولقد اتخذ ذلك عدة أشكال منها الشعر التعليمى والقصائد الرعوية الصغيرة ، والابجرامات ، والملاحم ذات الطابع الرومانسى . ومن الغريب أن الشعر التعليمى لم يعد من إزدهار العلوم فى الاسكندرية فرائده الأول أراتوس (٣١٥ ــ ق م ــ ٢٤٠ تقريباً) من سولى صديق أنتيجونوس جوناتاس أمضى عمره متنقلا بين أثينا وبيلا ونظم أناشيد مدح بمناسبة زواج جوناتاس عام ٢٧٦ ق م . أما قصيدته التعليمية « الظواهر » فهى نظم سداسى لقائمة يودوكوسى الفلكية القديمة . وشاعت هذه القصيدة « الظواهر » بين الناس ولاقت قبولهم وثناءهم وعاشت بعد عصرها لأنها مارست تأثيراً على زراعيات فرجيليوس بل استمر تأثيرها فى الشعر حتى العصور الوسطى مما أدهش النقاد . وعزى بعضهم مثل هذا التأثير الضخم لقصيدة جافة إلى رغبة الناس فى الحصول على المعارف المنقولة لهم فى شكل ميسور . وقال آخرون أن الناس رجعوا لهذه المعالجة المباشرة للأمور الطبيعية المجردة مما أراحهم من متاهات المجاز الشعرى ومن الممكن إضافة تعليل ثالث لشعبية هذه القصيدة ويتمثل فى أنها تصور المبدأ الرواقى عن « العناية الإلهية » المتجسدة فى ما تقدمه الأملاك والنجوم للبحارة والمزارعين من منافع .

هكذا ضرب آراتوس المثل الذى يحتذى فى العصر السكندرى فسار على دربه نيكاندروس من كولوفون (ما بين القرن الثانى والثالث ق م) الذى ألف دراسة علمية عن السموم وأدويتها المضادة . ولقد ترجمت هذه الدراسة فيما بعد إلى اللاتينية مع أعمال أخرى عن الزراعة وتربية النحل وهى الأعمال التى قرأها وأفاد



منها كل من فرجيليوس وأرفيديوس وهذا أمر ظاهر فى قصيدة الأخير « التناسخات » . وكتب شعراء سكندريون آخرون قصائد فى الفلك والجغرافيا وصيد السمك وهى قصائد صلتها بالشعر لا تتعدى الشكل أما المنظومة الشعرية التاريخية التى تحمل عنوان « ألكساندرا » . . (أركاساندرا) والتى سبق أن أشرنا إلى نسبتها إلى ليكوفرون فإن بعض العلماء يشككون فى ذلك على أساس أنها تعود الى فترة ما بعد هزيمة فيليب الخامس ملك مقدونيا على يد كونتيدس فلامينيوس قائد روما المظفر فى معركة كينوس كيفالاى عام ١٩٧ق م ولعل سر بقاء هذا العلم يكمن فى غموض إسلوبه الذى لفت أنظار اللغويين بالإضافة إلى صغر حجمه ومعالجته موضوعاً ضخماً هو الصراع بين أوروبا وآسيا من أيام طروادة إلى روما .

وعندما يحس الشعراء بالانسحاق تحت أية ظروف يبحثون فى الغالب عن متنفس جديد فى التفلسف , وهكذا نجد كليانتيس (٣٣١ ـ ٢٥٢ق م) إبان العصر الهللينستى يقود التيار الرواقى فى الشعر . وكانت الافكار الصارمة لمؤسسى المدرسة الرواقية قد امتزجت بشعور شعبى فياض أقرب ما يكون إلى الحمية الدينية . وهذا الشعور هو ما ينعكس فى شعر كليانتس الذى يعتقد بأن الكون كائن حى لأن إلها ما يكمن فيه ويعد بمثابة روحه فالشمس تتمركز فى هذا الكون كما يتمركز القلب فى الجسد الانسانى ـ ومن هذا المنطلق نظم كليانتس نشيده الذى يخاطب به هذا الإله الكونى مستخدماً الوزن السداسى الملحمى . ومحتوى هذا النشيد وروحه العامة هيللنستيلن وأصيلان. أى يعبران عن المؤلف وعصره وجاء فيه هذا الخطاب للآله « وهكذا سوف أثنى عليك متغنياً بقدرتك التى بها تحكم قبة السماء بكافة وتسلس القياد لك فى رحلتها الدائرية حول الأرض عن طيب خاطر ورضوخ كامل ، ففى يديك اللتين ، لا تقهران تمسك بوسيلة جبارة ، إنها صاعقة السماء العتيدة ذات الحد المزدوج وذات النار التى لا يخمد أوارها فهى فيض الحياة الذى تنبض به كل المخلوقات تسير فى دروبك . . بها تحكم . . وبها تتوهج الكلمة الموجودة فى كل مكان والمتحركة فى كل مخلوق تختلط بالشمس وتتحد مع النجوم ومع أنه من الواضح أن كليانتيس يخاطب زيوس رب الصاعقة وكبير الآلهة إلا أن الصورة الكلية لهذا الإله كما نراها فى هذه الأبيات تختلف تماماً عن المفهوم الإغريقى الدينى لزيوس كما نعرفه من نصوص الفترة الكلاسيكية وما قبلها . ففى الأبيات المقتطفة من كليانتيس نرى قدرة كبيرة على الخيال الإبداعى الذى وضع رؤية شمولية فى كلمات فخمة وسلسه . بيد أن كليانتيس لا يسلك نفس سلوك الشعراء القدامى أى لا يعامل إلهه معاملة الصداقة والمحبة القلبية ولكنه يحس بوجوده الطاغى ويخشى سيطرته المهيمنة على الكون ويخشع من سطوته . وإذا كان كليانتيس هكذا يذكرنا بكسينوفانيس الذى عبر عن إعتقاده فى إله واحد فإن الشاعر الهللنيستى من ناحية أخرى يبشر بماستنادى به الأفلاطونية الجديدة فيما بعد والتى جمعت بين وضوح المنطق وغموض عبادات الأسرار فى محاولتها لتفسير طبيعة هذا الكون ونظام العمل فيه .

وبينما كان كليانتيس يحلق بأشعاره فى أسرار الزمان والمكان تجول شعراء آخرون فى الطرقات الأرضية الضيقة ووجهوا جل اهتمامهم وحماسهم لأمور أكثر تواضعاً إن لم تكن تافهة . ها هى الشاعرة إرينا التى عاشت فى جزيرة تيلوس بأقصى الجنوب الشرقى للبحر الإيجى إبان نهاية القرن الربع ق م والتى ماتت فى سن التاسعة عشر تنظم قصيدة بعنوان « النول » ويبدو إنها تتحدث فيها عن حرفتها كأمرأة صغيرة لم تتزوج بعد فى المقام الأول تعد رثاء لصديقتها باوكيسى (Baukis)التى فيما يبدو قد ماتت فى سن مبكرة أيضاً . لقد أظهر الكثيرون من القدامى اعجابهم بهذه القصيدة ووصلتنا شذرة بردية من رمال مصر تشى بأن هذه القصيدة جديرة فعلاً بالاعجاب الذى نالته . ففيها تتذكر إرينا كيف كانت تلعب مع صديقة الطفولة لعبة صبيانية وكيف كانتا تتعلقان بالدمى الصغيرة فتأخدان دور الأم ثم يفزعهما . شبح يقال له مورمو(Mormo)له أذنان طويلتان وأربعة أقدام ولكنه يظل يغير ويبدل فى شكله لتخويفهما . تتذكر إ رينا فى قصيدتها كل ذلك وفى مقابلة تضع صورة آخرى لحياة المرأة بعد الزواج فتقول مخاطبة صديقتها :

« وبعد ان تزوجت نسيت كل ذلك

ونسيت كل ما قالته لك أمك فى أيام الطفولة البريئة

عزيزتى با وكيسى لقد أصابت أفروديتى قلبك بالنسيان لم تك إ رينا سوى فتاة بسيطة بيد أن قصيدتها المفعمة بالحنين لأيام الطفولة والإحساس الدفين بالخسارة المتزايدة بمرور الزمن قد ترك أثرا عميقاً على شعراء آخرين محترفين بلغ بهم الحماس أن كتبوا لهذه القصيدة أبياتاً استهلاكية وتعلموا منها الكثير عن شاعرية الحياة البسيطة . لقد كانت إرينا إذن رائدة فى فن شعرى سيكون له تاريخ طويل ونعنى ذلك الشعر الذى يتناول الأمور الصغيرة . ومن نافلة القول أن الوزن السداسى المستخدم فى أبيات إرينا قد أثبت مرة أخرى صلاحيته للقيام بوظائف جديدة دائما ودون عناء . وإذا كانت الأوزان الغنائية الأكثر تعقيداً وتطوراً فى متناول شعراء العصر الهللنيستى الا أن الوزن السداسى الملحمى كان لا يزال يقف على أهبة الاستعداد للقيام بأية مهمة يكلف بها . ولعل القدامى كانوا محقين ولم يغالوا كثيراً عندما قرنوا بين إسمى إرنيا وسافو .

كان العصر السكندرى يمثل فترة ما بعد الذروة فهو لا يستطيع منافسة الفترة الذهبية السابقة عليه وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم تتح له الفرصة للتدليل على أنه يملك القدرة على إنتاج أدب متميز كنتاج أصيل خاص به . تطلبت بعض المناسبات العامة فى العصر البطلمى وجور أغانى جماعية على الطراز التقليدى القديم بيد أن هذا النموذج القديم نفسه كان قد عفى عليه الزمن بحيث أصبح من المتعذر احياؤه . ومن ثم حاول الشعراء الجمع بين سلفية التراث القديم الذى يحترمونه من جهة ومستحدثات العصر أو متطلبات الدوائر المثقفة من جهة أخرى . وكانت هذه معادلة صعبة فمع أنه عدة طرق للجمع بين هذين الجانبين المتعارضين إلا أن الآراء تباينت حول الطريقة الواجب اتباعها وكان هذا هو أساس المعركة الأدبية بين أيوللونيوس وكاليماخوس ●



عفواً أيها القانون

نتاج شرعى للسينما المصرية التقليدية

مدحت أبو بكر



مثلما اقتحمت المرأة عديداً من مجالات العمل فى المجتمع ، دخلت مجال الإخراج السينمائى ، وظهرت فى السنوات الثلاث الماضية ثلاث مخرجات بعد محاولات سابقة من أخريات ، ساهمن فى إبراز فن السينما مثل : عزيزة أمير وأمينة محمد ، وبهيجة حافظ ، وآسيا ، ومارى كوينى وغيرهن .

على أن المحاولات التى ظهرت للمرأة كمخرجة لم تقدم المطلوب منها ، ولم تبرر دخولها هذا المجال لا على مستوى تناول قضايا بعينها ولا على مستوى الإبداع فيما يتعلق بالتكنيك السينمائى والتعامل مع مفردات هذا الفن المؤثر .

فقد قدمت نادية حمزة تجربيتن من خلال فيلميها « بحر الأهاوم » و « النساء » وقدمت نادية سالم فيلم « صاحب الإدارة بواب العمارة » ثم أخيراً إيناس الدغيدى التى قدمت فيلم « عفواً أيها القانون » .

وثمة خيوط متشابهة ربطت بين المخرجات الثلاث وأعمالهن ، أهمها :

○ اختيار قضايا تهم المرأة بالدرجة الأولى ، والتعامل معها بشكل اتضح فيه التحيز للمرأة على حساب الرجل ، وإظهار الرجل بشكل يسىء إلى الرجال — مع اعترافنا بأن هناك أنماطاً سيئة ولكن أفلام المرأة — إذا جاز هذا التعبير — تركز على إبراز الرجل بصورة سيئة . . واتضح هذا فى فيلم نادية حمزة النساء حيث أظهرت كل الشخصيات الرجالية فى الفيلم تعانى شبقاً جنسيًا مهما اختلفت مستوياتهم الثقافية الاقتصادية والمهنية . . وفيلم نادية حمزة « صاحب الإدارة» حيث مدير المسرح مغتصب وشخصية قذرة ، والبواب شخصيته جمعت كل مساوىء الكون ، وصاحب العمارة لا يقل عن الشخصيتين السابقتين ، بل يزيد .

● كثرة المشاهد الجنسية على الرغم من عدم الحاجة الدرامية إليها

○ اختفاء الجانب الإبداعى فى جميع المحاولات واكتفاء المخرجات بالجانب السردى والإتكاء على الأسلوب التقليدى فى الإخراج وبعد هذه المقدمة عن المحاولات النسائية فى الإخراج السينمائى نتناول فيلم « عفواً أيها القانون » من خلال الآراء ووجهات النظر المختلفة التى تناولته فى الندوة التى عقدتها جمعية الفيلم عقب العرض . . ثم نعرض لتناولنا لهذا الفيلم .

وقد شهدت قاعة العرض نقاشاً ساخناً بين أسرة الفيلم التى تمثلت فى المخرجة إيناس دغيدى ، والممثلة نجلاء فتحى ، وبين النقاد وأعضاء الجمعية .

قالت الناقدة خيرية البشلاوى : عندما حضرت لمشاهدة هذا الفيلم كنت أتمنى أن يكون هذا العمل طفرة فى السينما المصرية وأن تحلق المرأة — من خلال إخراجها لهذا الفيلم — نوعاً من التطور . . وأنا أرى أن إيناس مخرجة فى غاية الجسارة ؛ فهى مخلصة للجو التجارى التقليدى الموجود فى السينما المصرية ، وقدمت المشاهد الجنسية بشكل أكثر جرأة من تقديم الرجل لهذه المشاهد . . وهى أيضاً خارجة من تراث السينما المصرية التقليدية التى تخلص لـه إلى أقصى حد . . فعملها الأول نتاج شرعى وطبيعى وملتصق بعشرات الأفلام التى خرجت من رداء السينما المصرية . . وقد اختارت إيناس موضوعاً هامشياً جداً يتيح لها أكبر قدر من الجسارة والإثارة ، والفيلم قدم القانون فى الجزء الأخير فقط . أما الجزء الأول ، فقد تناول مشكله جنسية وأنا لا أدرى لماذا التركيز على الجنس بهذا الشكل ، هل كل حياتنا جنس ، وهل المرأة كما تظهر فى الأفلام تحكم العالم بنصفها الأسفل . . فقد رأيت هذا أيضاً فى فيلم صاحب الإدا . . . . ولم تنطق خيرية البشلاوى ببقية الكلمة حتى انقضت عليها المخرجة ونجلاء فتحى بطلة الفيلم وتحدثتا فى صوت واحد قائلتين الرجاء أن يكون حديثك عن فيلمنا وعن عرضنا ولا يكون بأى شكل عن أفلام أخرى . . وهنا احتجت خيرية البشلاوى بحركة من يديها على مصادرة رأيها وبتر حقها فى التعامل النقدى من خلال المقارنة والاستشهاد بأعمال أخرى قد تتشابه فى بعض صفاتها مع العمل المعروض . . وكأنما كانت هذه المصادرة سببا فى تشويش فكر الناقدة فقالت : عموماً المطلوب من المخرجة أن تقدم موضوعاً جديداً وتعرضه برؤى جديدة .

وتناولت نجلاء فتحى الميكرفون لتقول : إن الموضوع الذى ترى الزميلة الناقدة أنه غير جديد هو موضوع الساعة والجنس موجود فى حياتنا ويؤثر فيها بشكل دائم ، والجرائد كل يوم تنشر حوادث الخيانات الزوجية بشكل شبة منتظم .

فردت خيرية البشلاوى الحقيقة أنها لم تقدم معالجة جديدة للموضوع ، ولم تقدم شخصيات ولا مبررات للأحداث وعالجت الموضوع بأسلوب تقليدى وعشوائى .

وعند هذه الجملة الأخيرة ارتسمت علامات الانفعال والضيق على وجه إيناس وقالت : كل إنسان حر فى إبداء رأيه وما قالته الناقدة رأى شخصى وقد عرضت فيلمى على أساتذة متخصصين وأوضحوا العيوب والمزايا التى فى الفيلم ولكن الكل أجمع على أن التجربة جديدة وجريئة من مخرجة جديدة وتحدث محمد شديد عضو الجمعية ليتساءل مخففا من التوتر الذى ساد الندوة : إن الفيلم يثير موضوعاً يجب الاهتمام بمناقشته ولكن لم يعرض حلاً للقضية .

فأجابت نجلاء فتحى إن الفيلم تناول قضية الخيانة الزوجية والتفريق بين الرجل والمرأة فى العقوبة القانونية مع أن الخيانة مرفوضة ومؤلمة للجميع .

وقال يعقوب وهبى نائب رئيس مجلس إدارة جمعية الفيلم إن الفيلم السينمائى لا يضع الحلول إنما يطرح المشكلة ويسلط الأضواء عليها ويشرح جوانبها ، وأنا أسأل المخرجة : لماذا اختارت المحامية امرأة ؟

أجابت إيناس لأن المرأة أكثر قدرة على الشعور بمشاعر المرأة . . وعموماً فأنا أرفض الخيانة بأى شكل وأرفض تفريق القانون فى العقوبة « فالرجل الذى يقتل من أجل الشرف تحسب له جنحة أما المرأة فتحاكم على أنها قاتلة ويكون الحكم إما الإعدام أو المؤبد .

وجاء المخرج مجدى أحمد على ليطلق انتقاداته على المخرجة بعد أن قدم لها مجاملة قائلاً : إننا ندرك مشقة أول عمل للمخرج وإيناس قدمت عملاً جيداً بالتعامل مع كاتب السيناريو إبراهيم الموجى ومجموعة متميزة من

الفنانين ، ولكن الفيلم احتوى الكثير من المشاهد الجنسية لا أدرى كيف أفلتت من الرقابة ، كما أن حماس المخرجة للقضية يكاد يكون ناقصاً ومفقوداً ويبدو أنها مترددة وغير مقتنعة بالموضوع ؛ فهى خلقت التعاطف مع شخصية الزوج الخائن ، وجعلت الزوجة تتمنى أن يعيش لأنها تحبه بعد أن خانها ، ثم انكسرت شخصية المحامية ، وشخصيات القضاة تتميز بالسلبية وعدم وضوح الرأى . . وكل هذا أدى إلى عدم الحماس للموضوع .

وقالت إيناس : مسألة خيانة الزوج مجرد نزوة لا أكثر ، وعلاقته بالمرأة التى خان زوجته معها لم تكن علاقة حب ، وقد حدث هذا نتيجة السيجارة التى أعطتها له المرأة وكان بها مخدر . . والزوج كان عاجزاً جنسياً لفترة طويلة ولم يمارس حياته كمراهق وعاشها بعد أن أستعاد لياقته الجنسية .

وقال عدلى الدهيبى : أظهر السيناريو شخصية الزوجة وكأنها نصف ملاك ، وبالنسبة للقانون الذى ناقشه الفيلم كان المفروض عرض وجهة النظر فى هذا القانون بدلاً من أن أقول إن القانون يتحيز للرجل ضد المرأة . . أما الديكور فهو مثل ديكورات معظم الأفلام ؛ فهو ملىء بالبهرجة . . ورغم هذه الملاحظات أرحب بمخرجة جديدة لديها حسٌ متميز وإمكانية مخرج حقيقى لو كان أمامها سيناريو محكم .

وفى نهاية الندوة رحب يوسف شريف رزق الله بالمخرجة وقال : إنها اختارت موضوعاً مهماً لتناقشه ، والفيلم به كثير من المزايا بالنسبة لمخرج جديد .

ولعل القارىء قد استجمع خيوط القضية التى أراد الفيلم مناقشتها ؛ فقد تعرض هذا العمل لزوج عاجز جنسياً بسبب مشاهدته لوالده يقتل زوجته لأنها خانته مع رجل آخر ، وتبذل الزوجة جهداً كبيراً حتى يشفى زوجها ، وبعد ذلك يخونها فتقتله ويحكم عليها بالسجن لمدة خمسة عشر عاماً .

وحقيقة عندما جلست متنظراً مشاهدة هذا الفيلم كان هناك شعور يحتل تفكيرى وهو شعور بالسعادة ، لأننى سأرى عملاً لمخرجة جديدة ، وهنا يتجدد الأمل فى خروج هذا الجديد عن النطاق التقليدى ـ شكلاً ومضموناً ـ للسينما المصرية .

وعندما بدأت آلة العرض تبث أضواءها محملة بأحداث الفيلم وجدتنى أمام عمل تقليدى ؛ فالكاميرا تسرد سرداً تقليدياً للأحداث ، وتلتقط كادرات لا إبداع فيها باستثناء اللقطات الأولى لحفل الزفاف ، التى خدمت الحدث واتضحت فيها أنوثة المخرجة فجاءت هذه اللقطات ناعمه ورقيقة رغما عن التطويل الذى أصابها . وإذا كنا نحسب للمخرجة ـ وهى أيضا التى اشتركت فى كتابة السيناريو ـ حسن اختيار قضية هامة ، فإن تناول القضية على مستوى الشكل ومستوى المضمون لم يرْقَ إلى أهمية القضية التى طرحها الفيلم . وقد عرضت القضية الأساسية من خلال أحداث هامشية فرعية ، وأقام السيناريو بناءً تمهيدياً للدخول إلى الموضوع الأساسى ، فالأحداث الكثيرة التى مهدت لمناقشته حتى استقطبت ذهن المتفرج ، وعندما وصلت إلى القضية الأصلية كان الذهن قد تعب نظراً لسيطرة اللامنطق أحياناً وطغيان مشاهد الجنس كثيراً دون مبررات لوجودها ، بل جعلت العقل يرفض الكثير منها ويستنكر على المخرجة ـ كامرأة ـ تخصيص هذه المساحة الزمنية الواسعة لتحتلها هذه المشاهد .

والسبب فى ضعف البناء التمهيدى للفيلم أن الأساس الذى أقيم عليه ضعيف ، فخيانة الزوج لم يكن لها ما يبررها ، وذلك للاسباب الآتية :

أولاً : من ناحية الزوجة . . تتمتع بالجمال والذكاء والمنصب المرموق ، فضلاً عن معاملتها لزوجها التى كانت كفيلة باحتوائه وهو الأستاذ الجامعى صاحب المستوى الفكرى والثقافى المرتفع .

ثانياً : الجهود التى بذلتها الزوجة حتى شفى زوجها واستعاد رجولته المفقودة ، كانت تقتضى من الزوج إخلاصه لزوجة التى لم تتركه فى محنته وانتظرت بجواره على الرغم من عصبيته الزائدة ومقاومته المستمرة للعلاج .

ثالثاً : على المستوى النفسى ، فإن الحادث الذى تعرض له الزوج كان كفيلاً بأن يقف معوقاً لاتمام الخيانة ، وذلك لأن هناك ارتباطاً شرطياً بين الخيانة والقتل ، فقد شاهد الزوج وهو صغير زوجة ابيه تدخل مع رجل غريب إلى غرفة النوم ، وجاء أبوه وقتل الاثنين وانفجرت الدماء وتطايرت لتستقر فوق وجه الطفل . . ومن المعروف أن الارتباط الشرطى بين حدثين يظهر أحدهما كلما ظهر الأخر ، واقدام الزوج على الخيانة حدث لابد أن يطفو إلى سطح الشعور عندما يظهر الحدث الآخر المرتبط به ، هو القتل ، وكل هذا كان لابد أن يبعد الزوج عند الانزلاق فى مستنقع الخيانة .

كل هذه الأسباب حطمت البناء التمهيدى للقضية الأصلية التى طرحها الفيلم .

وبعد هذا التمهيد يدخل الفيلم فى تمهيد آخر لمناقشة القضية ، وهو قيام الزوجة بقتل زوجها وعشيقته ، فجاء هذا ضعيفاً ـ أيضاً ـ ومفتعلاً ، ففى اليوم الذى تم فيه القتل شعرت الزوجة بالتعب وهى فى الجامعة فقررت العودة إلى المنزل فى الوقت الذى ذهب فيه الزوج وعشيقته إلى المنزل ودخلت الزوجة فسمعت صوتاً من حجرة النوم فامتدت يدها إلى مسدس كان موجوداً مع كمية كبيرة من الأسلحة ، ويتصادف أن يكون المسدس محشوا بالرصاص ومن المعروف أن المسدسات لابد أن تعلق فارغة . . ثم تدخل وتقتل لتدخل فى أساس الموضوع وبهذا الشكل جعلت المخرجة المشاهد يلهث وراءها لتوصل له ما تريد بعد سرد تفاصيل وتفاصيل التفاصيل حتى بعد القتل نجد موقف المخرجة من قضيتها متميعاً ، وقد مهدت هى لهذا الموقف فاظهرت الزوج شخصية « ظريفة » تحظى بالقبول الجماهيرى ثم أكدت تعاطف الجماهير مع شخصية الزوج الخائن بتمنى زوجته ـ التى خانها رغم كل ما قدمته له ـ أن يعيش لأنه لم يكن يقصد هذه الخيانة . . ويزيد تأكيد التعاطف فى رغبة الزوج كتابة إقرار يبرىء زوجته ، ولكن والد الزوج يأخذه حتى لا تقدمه المحامية إلى المحكمة .

ونأتى لموقف القضاء فلا نرى رأيا واضحا أو وجهة نظر فى القانون . وينتهى الفيلم بصرخة تذكرنا بفيلم أريد حلاً .

وينتهى هذا الفيلم الذى يؤكد أن إيناس دغيدى نتاجاً شرعياً للسينما التقليدية وأنها ـ رغم خبرتها السينمائية كمساعد مخرج على مدى عشر سنوات ـ إلا أنها وزعت فكرها ووجدانها فحصل الجانب الذى يهتم بالجمهور الجديد للسينما على المساحة الأكبر من اهتمامها وتاهت القضية الأساسية فى تفاصيل فرعية . ولعل إيناس دغيدى تعيد حساباتها بعد هذا الفيلم وتدرك أن الفكرة الجادة تقتضى تناولا يحمل إمكانات توصيلها للمتلقى وأن الحماس وحسن النية لا يصنعان عملاً سينمائياً جيداً ●



روميو وجولييت

رؤية مصرية فى أحضان الطبيعة

حسن عطية

لأن الفن تعبير جمالى عن أفكار أصحابه، فهو يحمل بالضرورة هموم صانعيه، ومن ثم تخضع (المادة) المسرحية، سواء أكانت خاماً أم مصنعة، لرؤية من يقدمها لجماهيرها.. ومسرحنا اليوم يعبر، فى أحد أهم محاوره، عن هم عام يشغل أصحابه المؤمنين ـ فكريا أو اعلاميا ـ بذلك الاتجاه الباحث عن خلاص من حالات التمزق والتعصب والانفلات التى يعانى منها المجتمع، والذى لا يرى صلاحا إلا فى تحقيق الائتلاف بين الإخوة، وإعادة مسار الانفلات الفردى إلى التغيير الجمعى، والسعى للكشف عن مأساة الانقسام والتعصب، والدعوة لوحدة عناصر المجتمع.

فعلى مسرح السامر، يسعى يسرى الجندى، وعبد الرحمن الشافعى، نحو سيرة بنى هلال الخام لإعادة صياغتها تأليفا وإخراجا، كشفا عن مأساة التناحر والتنافس داخل القبيل الواحد، ومدى ما يؤدى إليه ذلك الانقسام من انهيار وموت لأبرز رموزه.. وعلى بعد خطوات منه، وعلى مسرح حديقة النهر يسعى محمد عنانى وحسين جمعة، نحو مسرحية وليم شكسبير «روميو وجولييت» وإعادة تقديمها فى الهواء الطلق، ترجمة وإخراجا، مقدمين من خلالها رؤيتها المصرية، للمأساة الشكسبيرية، وكشفا من خلالها عن انقسام المجتمع الواحد، وتوارث الكراهية بين أقسامه، مما يؤدى إلى هزيمة الحب والتآلف داخله.

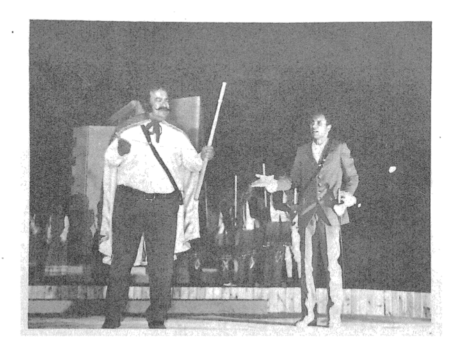
لقد كتب شكسبير مسرحيته هذه فى إطار اتجاهات فكرية سائدة فى الربع الأخير من القرن السادس عشر فى أوربا، تنزع إلى التحرر ـ ككافة اتجاهات عصر النهضة ـ من سلطة الكنيسة، والتأكيد على النزعة الفردية فى محاولة لمناقشة الانضباط العقلى والأخلاقى والسياسى المرتبط فى الأذهان ـ حينذاك ـ بالفلسفة المدرسية، والمنطق الأرسطى الضيق الأفق عن استيعاب المد الحضارى البازغ، والذى يحاول البعض ـ وقتذاك ـ احتواءه وتقنينه داخل أطر كلاسيكية جديدة تعتمد على التهجين بين التراث الإغريقى المستعاد، وبين الواقع الباحث عن الخلاص من ظلام القرون الوسطى، ويأتى شكسبير ليتمرد على الأرسطيه من داخلها، ولينسج دراماته متبنية الطابع الفردى الذاتى، وبانيه صرح المعرفة الإنسانية على اليقين بالوجود الذاتى، مقابل الوجود الكلى القاصر عن تحقيق الحقيقة على الأرض.

ومن هنا يشيد شكسبير مسرحيته «روميو وجولييت»، مستقياً أياها من حكاية شعبية إيطالية تخرج بضرورة نشأتها عن النسق الأرسطى الدرامى الجامد، ويحدد ملامح شخصية «روميو» كمغامر ميكافيللى صغير، يحب ويعشق طبقا لمشاعره الخاصة، وينقلب من حب «روزالند» إلى حب «جولييت» فجأة، ويقرر أن يقترن بمن أحبها وتعلق قلبه بها، غير عابىء بتلك القوى الاجتماعية المتصارعة التى يعيش داخلها فى ظل عائلته ـ عائلة مونتاجيو ـ وعائلة حبيبته «جولييت» ـ عائلة كابيوليت ـ متجاهلا ذلك الصراع القديم، مقترنا بحبيبته سراً، وهاربا بعد أول مواجهة حقيقية مع الجانب الآخر وجد نفسه داخلها، وأجبر على التشابك مع «تيبالت» ابن عم «جولييت» وقتله، بعد قتله لصديقه «مركوشيو» ويعلق تورطه هذا فى القتل، إلى أنه أصبح «لعبة فى يد القدر».



اعتماداً على تلك «القدرية» التى تجعل حركة الإنسان وليدة مصادفات خارجية، وقلبه خاضعا لسلطان الحب، وعقله مندفعا وراء نزوات الشباب، حتى لو تعارضت مع المواصفات السائدة، انطلق د. محمد عنانى فى ترجمته المتميّزة لنص وليم شكسبير، مرتئيا فيها عملا يجمع بين المأساة والملهاة، ويجنح إلى الرومانسية، دونما انتصار للحب الفردى، وأن دعى هو ـ عبر العرض وخاتمته ـ إلى حب أكبر، بإزالة الكراهية والانقسام بين الأقوام المتناحرة، مرتكزاً على صياغة لغوية عربية، تدرك خصائص اللغة الشكسبيرية، وتستفيد من كافة الترجمات العربية لهذا النص، وتعتمد على بساطة الحبكة ذات الحدث المكثف، والمنكشف من خلال حوار راق، يفصح عن ذاته بواسطة مجموعة من الصور والأخيلة التى تثير نوعا من المشاعر الفياضة لدى المشاهد، كما تخلق جواً خاصاً يكثف المحتوى الفكرى المحمول عبر هذا البناء الدرامى، ويكرر شكسبير هذه الصور والأخيلة مرتفعا بها إلى المستوى الرمزى، واضعا إياها داخل معمار فنى ثلاثى التكوين من العاطفة والفكر والإدراك الشعرى لعالم التجربة المسرحية التى يقدمها، وهى هنا تجربة روميو فى الحب وسط الظروف المعوقة لبناء الحب العاطفى والعالم المحيط به.

إن روميو يمارس عبر المسرحية حرية إرادته داخل الأفعال المحيطة به ورد فعله تجاهها، أى أن مصير روميو كامن داخل عقله ومشاعره وسلوكه، وخطأه جاء نتيجة لسوء مواجهته للعالم المناوىء له، ولمحاولة الهروب من هذه المواجهة أصلا، ولشعوره الصبيانى المضخم لذاته، وسعيه لتركيز الفعل الإنسانى حول ذاته، متجاهلا علاقة هذا الفعل ببقية الأفعال المحيطة به، بل إن ذلك المغامر الصغير القافز فى كل مكان، يود أن يقفز ـ أيضاً ـ حول تلك المواقف التى يتعرض لها، لكنه يسقط حينئذ تضعه الحياة فى موقف مصيرى تشاركه فيه إنسانة أخرى هى جولييت، وتحول الظروف المحيطة عن اتمام زيجة هذين المحبين، سواء من خلال صراع اسرتيهما أو بفشل تلك الحيلة التى حاول القس لورانس القيام بها، بإيهام أسرة كابيلوت بموت جولييت بعد أن تناولت المخدر على أنه سم، وارسال رسالة إلى روميو المنفى ـ لقتله تيبالت ـ فى مدينة (منتوا)، ويعوق الوباء ـ كمصادفة قدرية ـ بين حامل الرسالة وصاحبها، بينما يخبر خادم روميو إياه بما سمعه عن موت جولييت، فيتوجه إلى قبرها ليقتل نفسه حزنا عليها، ثم تستيقظ هى، لتجده منتحرا فتقتل نفسها، كى تلحق به فى عالم الجنان.



لقد التقط حسين جمعة هذه الصياغة الشعرية لنص شكسبير ، والتى نجح عنانى فى تأكيد روح الشعر فيها ، ليس فقط فى اعتماده على الشعر المقفى ، أو الشعر المنثور فى ترجمة حوار ومناجيات المسرحية التى تحولت إلى أغان راقيه ، وإنما فى الكشف عن تلك الروح الشاعرية فى العمل بأكمله ، والتى ساعدت حسين جمعة على تقديم عرض شاعرى يجمع بين الكلمة والحركة والنغمة فى إطار استعراض جمالى ، يدرك أهمية علاقة الفرد بالطبيعة كاتساع محيط ، ماديا ومعنويا ، فشيد خشبة مسرحه على امتداد وإتساع كبير بحديقة النهر ، متخذاً من الطبيعة المحيطة بخشبة المسرح من أشجار وأغصان مورقه وغير مورقه ، عنصراً أساسيا فى تشكيلاته الجمالية والدرامية باعثا على مساحة خشبة المسرح فى العمق مجموعة من البانوهات المتحركة ذات الدلالات الدرامية ، وفى يمين الثلث المتقدم من المسرح كتلة متحركة (برياكوتا) تحمل جوانب شرفة جولييت ، وصومعة القس لورانس ، وجانبا من قاعة بمنزل كابيوليت ، تاركا مساحة المسرح بأكملها لحركة الإنسان المعبرة والراقصة وسط اتساع الطبيعة واحتوائها إياه ، مما يخلق تناغما داخل الصورة المرئية من انطلاق الإنسان ، ورحابة الطبيعة ، موظفا الإمكانيات الهائلة للإضاءة الملوّنة ، فى صياغة ذلك الصراع بين الانطلاق الإنسانى والتقييد الاجتماعى ، طارحا بطله الشاب روميو «أشرف سيف» وسط تلك المساحة المتصارعة الألوان ، منطلقا بين جوانبها ، حتى يلتقى بفتاته جولييت «عزة بلبع» فى الحفل التنكرى ، وإن ألغى المخرج ذلك التنكر ــ دونما سبب ــ لروميو وجولييت مقللاً من لعبة المصادفة ، وحجم الكشف الذى سيتضح أمامهما بعد لقائهما الوجدانى ، والذى لن يضعف من إصراره على الاقتران بها ، وإن ازداد فى لقاء الشرفة الشهير ، حيث ينطلق به المخرج من ــ التواجد بالمصادفة لروميو تحت شرفة جولييت مستمعا لمناجاتها لنفسها عشقا له ، منتقلا إلى السعى صعودا لها ، فهبوطا معها إلى أحضان الطبيعة فى انطلاقات شبابية ، صنع بها أجمل مشاهد العرض وأكثرها توهجا .

ويعد هذا العرض خطوة أعلى لحسين جمعة مخرجا ومصمما لخبة مسرح يقدم عليها الشكسبيريات فى الهواء الطلق ، بعد خطوته الأولى الجادة «حلم ليلة صيف» عن ترجمة لسمير سرحان ، فى ساحة قلعة قايتباى بالإسكندرية العام قبل الماضى ، ثم كبوته مع «كما تهوى» ــ زى ما تحب ــ فى حديقة الحرية العام الماضى ، وأخيراً خطوته المتميزة هذه ، صاغها بترجمة وأشعار عنانى ، وألحان جمال سلامة الوثابة ، رغم عدم تجددها ، ورقصات حسن السبكى المستهلكة والعاجزة عن صياغة رؤية استعراضية للمادة الشكسبيرية وخيالاتها ، وقد كانت رقصة الحفل التنكرى ، مع اهميتها الدرامية ، دليلا على هذا العجز ، فلا هى تحمل سمات وخطوات رقصات القصور الإنجليزية فى نهاية القرن السادس عشر ، ولا حملت سمات وخطوات رقصات اليوم ، أو روحها ، أو حتى روح الشباب والانطلاق وعبث الشباب الذى سيلتقى عبره قلبان ، يصنعان داخله أول خيوط مأساة كاملة ، أما الرقصات الدرامية التى صممها حسن خليل ، فقد سجن أشرف سيف نفسه داخلها ، وقيد حركته وانفعالاته بها ، فبدا أمامنا ، مقاوما لها ، أكثر من تعبيره ببساطة عن أفكاره ومشاعره ، بينما انفلتت عزة بلبع من ذلك الأسر ، ونجحت فى تقديم نفسها كممثلة ، تملك موهبة تنضج تدريجيا ، إلى جوار تألق صوتها الغنائى المتميز ، وحُسن استخدامها لتلك الطبقة الصوتية فى حوارها غير الغنائى ، والتى قربتها نوعا ما من سن المراهقة ، وهى التى تعدتها من زمن . وقد نجح ممدوح درويش وخالد مشعل ، ومجدى صبحى ، وسمير عزيز ، وألفت سكر فى تجسيد أدوارهم بشكل جيد وبخاصة مجدى صبحى (مركوشيو) الذى يثبت امتلاكه لموهبة كوميدية راقية ستصقلها الأيام ، بينما ظهر محمد أحمد المصرى وزين العشماوى عبر أدوارهما ، وكان من الممكن الاستغناء بآخرين .

وفى النهاية يصبح لحسين جمعه شرف تقديم هذا الجهد الفنى المتميز ، بذلك الدأب ، وتلك الروح الشبابية ، وهذه الرؤ ية الساعية لطرح نفسها على واقع يعانى من التفكك ، وتدعوه لنبذ الكراهية والانقسام ، حتى يسود الحب . . لعل وعسى أن يشارك الفن فى ذلك الدور المطلوب حاليا على ساحة المجتمع ، على أن يسعى دائما إلى أن القضية أكبر كثيراً من مجرد الدعوة إلى الحب ●







عم الحلاق

للقاص ويليام سارويان
ترجمة محمد محى الدين متولى

قالت الأنسة جاما : إننى أحتاج لقص شعرى وكذلك قالت أمى وأخى كريكور . العالم بأسره يريدنى أن أقص شعرى . إن رأسى كبير للغاية بالنسبة للعالم . فالعالم يقول ؛ شعر أسود غزير جداً . كل شخص يسأل : متى ستذهب كى تقص شعرك ؟

لقد كان هناك رجل أعمال كبير فى مدينتنا يدعى هنتينجدون ، اعتاد أن يشترى منى جريدة مساء كل يوم ، كان يزن مائتين وأربعين رطلاً ويملك سيارتين كاديلاك وستمائة أكر (مقياس للمساحة : الأكر الواحد يساوى ٤٨٤٠ ياردة مربعة) ، وأكثر من مليون دولار فى بنك العالى ، بالإضافة إلى رأس صغير بدون شعر ــ تماما ــ فى أعلى جسده حيث يمكن لكل شخص أن يراها . وقد اعتاد أن يجعل رجال السكة الحديد من خارج المدينة يمشون طريقاً طويلاً كى يروا رأسى كما اعتاد أن يصبح فى الشارع . ها كاليفورنيا ، يوجد بها الجو الجميل والصحة ويوجد شعر على رأس . هكذا اعتاد أن يزأر .

وقد كانت الأنسة جاما ساخرة من حجم رأسى ويوم ما قالت : أننى لا أخص بالذكر أى أسماء ولكن إذا لم يزر شاب معين فى هذا الفصل الحلاق خلال هذه الأيام وقص شعره فسوف يُرسل إلى مكان أسوأ من هذا .

لم تذكر أى أسماء وكل ما فعلته أن نظرت إلىّ .

سأل أخى كريكور : ؟ ما الغرض من ذلك ؟ لقد كنت مسروراً أن العالم كان غاضباً منى ، ولكن حاول طائر صغير فى أحد الأيام أن يبنى عشاً فى شعرى ، ولذلك أسرعت إلى المدينة ، إلى حلاق . عندما هبط طائر من الشجرة وبدأ يمضى فى شعرى ، كنت نائماً على الحشائش تحت شجرة فى فنائنا . كان يوم شتاء دافىء والعالم كأنه نائم . كل مكان فى العالم كان بالغ السكون . فلا أحد يندفع هنا وهناك فى سيارة ، والشىء الوحيد الذى يمكن أن تسمعه هو صمت الحقيقة الدافىء الهادىء السعيد الحزين . العالم ، آه . . . إنه لحسن أن تكون حياً فى مكان ما . أن تملك منزلاً صغيراً فى العالم إن هذا الرائع . . حجرات ومناضد وكراسى وأسرَّة وصور على الجدران . . أن تكون فى مكان ما من العالم فهذا غريب وعجيب . حى ، قادر على الحركة خلال الزمن والفراغ والصباح والظهيرة والليل ، أن تتنفس وتأكل وتضحك وتتكلم وتنام وتنمو . أن ترى وتسمع وتلمس ، أن تمشى خلال أماكن الدنيا تحت الشمس . أن تكون موجوداً فى هذا العالم .

إننى سعيد أن العالم موجود ، ولذا يمكننى ــ أنا أيضاً ــ أن أكون موجوداً ، لقد كنت بمفردى ، لذلك كنت حزيناً من كل شىء ، ولكنى كنت مسروراً أيضاً . كنت مسروراً للغاية من كل شىء حتى صرت حزيناً . أريد أن أحلم بها ، تلك الأماكن التى لم أرها أبداً ، مدن العالم الرائعة . نيويورك ، لندن ، باريس ، برلين ، ڤينا ، اسطنبول ، روما ، القاهرة . الشوارع ، المنازل ، الناس ، الأحياء . الأبواب والنوافذ فى كل مكان والقطارات فى الليل ، وفى المساء السفن فى البحر . البحر المظلم الحزين واللحظات المتألقة لكل السنين التى فنت حيث اختفت المدن وراء الزمن وكذلك الأماكن فسدت وانتهت . فى عام ألف وتسعمائة وتسعة عشر حلمت بالأحياء يعيشون إلى الأبد ، حلمت بنهاية التغير والفساد والموت .

هبط الطائر بعد ذلك من الشجرة إلى رأسى وحاول أن يبنى عشاً فى شعرى فاستيقظت . فتحت عينى ولكنى لم أتحرك . لم يكن لدى أدنى فكرة عن وجود الطائر فى شعرى حتى بدأ يغنى . لم أسمع مطلقاً فى حياتى ــ من قبل ــ صرخة طائر فى مثل هذا الوضوح وما سمعته بدا صوته حديثا للغاية وطبيعيا وقديما فى الوقت نفسه لم يكن هناك أى صوت فى العالم ، ثم سمعت فجأة ، موسيقى الطائر . أدركت أن مثل هذا الشىء لم يكن لائقاً . لم يكن مناسباً أن يوجد طائر صغير فى شعر أى فرد . لذلك قفزت عاليا وأسرعت إلى المدينة ، وطار الطائر بعيداً بأسرع ما يستطيع وهو خائف تماماً . لقد كان العالم على حق ؛ الآنسة جاما وأخى كريكور كانا على حق . ما يجب عمله الآنَ هو قص الشعر . وهكذا فلن تحاول الطيور أن تبنى أعشاشاً فى شعرك .

لقد كان هناك فى شارع ماريبوزا حلاق أرمينىّ يُدعى « آرام » وكان فى الواقع مزارعاً أو ربما فيلسوفا . فأنا لا أعرف وما أعرفه فقط أن لديه محلاً صغيراً فى شارع ماريبوزا . يقضى معظم وقته فى قراءة الصحف الأرمنية ولف السجائر وتدخينها ومشاهدة الناس يروحون ويجيئون . لم أره مطلقاً يقص شعر أى شخص مع أننى أعتقد أن شخصاً أو اثنين قد ذهبا إلى محله بطريق الخطأ .

قلت : أيمكنك أن تفعل ذلك ؟ أن تقصه بأكمله بحيث لا يتكلمون عنه مرة أخرى لمدة طويلة ؟

قال الحلاق : القهوة ، دعنا نشرب قليلاً من القهوة أولاً . أحْضَر لى فنجاناً من القهوة ، وتعجبت كيف كان ذلك فأنا لم أزره مطلقاً من قبل . ربما كان أكثر الناس امتاعاً فى المدينة كلها . عرفتُ أنه رجل غير عادى من الطريقة التى استيقظ بها عندما دخلت الدكان . . من الطريقة التى تحدث ومشى بها . كان فى حوالى الخمسين وكنت فى الحادية عشرة . لم يكن أكثر طولاً منى ولم يكن أثقل وزناً ولكن وجهه كان وجه رجل قد اكتشف الحقيقة ، يعرفها ، عاقل وأيضاً يحب الجميع وعطوف . عندما فتح عينيه بدت نظرته متسائلة « العالم ؟ » إننى أعرف كل شىء عن العالم . الشر والكراهية والخوف ولكنى أحب كل هذا . رفعت الفنجان الصغير لشفتى وشربت القهوة الساخنة . كان مذاقها أجمل من أى شىء تذوقته من قبل على الإطلاق .

أجلس ، قالها بالأرمينية ، اجلس ، آجلس فليس لنا مكان نذهب إليه ، ليس بأيدينا شىء نفعله ، لن ينمو شعرك خلال ساعة . جلست وضحكت بالأرمينية وبدأ يخبرنى عن العالم . حكى لى عن عمه « ميساك » الذى ولد فى « موش » . شربنا القهوة ، ثم جلست على الكرسى وبدأ فى قص شعرى حيث رأيت أسوأ طرق قص الشعر ، ولكنه حكى لى عن عمه المسكين ميساك ونمر السيرك . خرجت من محله بقصة شعر سيئة للغاية ، ولكنى لم أهتم بذلك . لم يكن حلاقا حقيقيا ، ولكنه كان يتظاهر بذلك فقط . ولذلك لم تزعجه زوجته كثيراً فكان يفعل ما يرضى العالم فقط . كل ما كان يريده أن يقرأ ويتحدث إلى الناس الطيبين . كان لديه خمسة أطفال ، ثلاثة أولاد وبنتان ، ولكنهم كانوا جميعاً كزوجته فلم يكن باستطاعته أن يتحدث إليهم . كل ما كانوا يريدون معرفته هو كم كسب من الأموال .

قال لى : ولد عمى المسكين « ميساك » فى « موش » منذ وقت طويل وكان صبياً طائشاً للغاية ، ولكنه لم يكن لصاً . كان يمكنه قتال أى ولدين فى المدينة بأسرها وإن كان ضرورياً آبائهم وأمهاتهم فى الوقت نفسه ، وجدهم وجدتهم أيضاً . لذلك كان كل شخص يقول لعمى المسكين ميساك : ميساك إنك قوى فلم لا تكسب مالاً من القتال ؟ وهكذا فعل ، فكسر عظام ثمانية عشر رجلا ، وذلك قبل أن يبلغ العشرين ، وكل ما فعله بأمواله كان الأكل والشرب و إعطاء الباقى لأطفاله . لم يرد المال . قال ذلك منذ وقت طويل مضى : الآن يريد كل شخص المال . أخبروه أنه سيأسف يوما ما على ذلك وبالطبع كانوا على حق . نصحوه أن يعتنى بماله لأنه يوما ما لن يعود قوياً ولن يملك المال . وفعلاً ، أتى اليوم . بلغ عمى المسكين ميساك أربعين عاماً ولم يعد قوياً أو لديه مال . سخروا منه فرحل . سافر إلى اسطنبول ثم إلى فيينا . قلت : هل ذهب عمك إلى فيينا ؟ قال الحلاق نعم فقد ذهب عمى المسكين ميساك إلى أماكن عديدة . قال : لم يستطع عمى المسكين أن يجد عملاً فى فيينا وكاد أن يموت جوعاً تقريباً . ولكن هل سرق لذلك رغيف خبز ؟ لا ، لم يسرق شيئا . ثم سافر إلى برلين وهناك أيضاً ــ كاد أن يموت جوعاً .

كان يقص شعرى يميناً ويساراً ورأيت الشعر الأسود ملقى على الأرض وشعرت برأس أصغر والبرد يتخللها .

قال : برلين ، إحدى مدن العالم القاسية ، شوارع وشوارع ، ومنازل ومنازل ، وأناس وأناس ولكن لا يوجد باب واحد لعمى المسكين ميساك

ذهبت إلى محل آرام فى شارع ماريبوزا وأيقظته . كان جالساً أمام المنضدة الصغيرة وأمامه كتاب أرمينى مفتوح بينما كان نائماً . قلت فى لغة أرمينية : هل يمكنك أن تقص شعرى ؟ معى خمسة وعشرون سنتاً . قال : إننى مسرور لرؤيتك ، ماسمك ؟ اجلس ، سأعد قهوة أولاً . إن لك رأسا جميلا من الشعر . قلت يريدنى كل شخص أن أقص شعرى . قال : إن هذا حال العالم ، ينصحك دائماً ماذا تفعل . ما الخطأ فى الشعر القصير ؟ لماذا يفعلون ذلك ؟ يقولون : كى تكسب المال ، لتشترى مزرعة وهذا وذاك . إنهم لا يتركون الإنسان يعيش آمناً .

ولا حجرة أو منضدة أو صديق واحد . قلت : تلك عزلة الإنسان فى العالم ، العزلة الفظيعة التى يشعر بها الأحياء .

قال الحلاق : وقد كان الشىء نفسه فى باريس ، والحال نفسه فى لندن ، ونيويورك ، وأمريكا الجنوبية وفى كل مكان . الشوارع والشوارع ، المنازل والمنازل ، الأبواب والأبواب ولكن لا يوجد مكان فى العالم لعمى المسكين ميساك .

دعوت الله أن يحميه . قال الحلاق : قابل عمى المسكين ميساك فى الصين عربيا فى سيرك فرنسى . تحدث العربى وعمى بالتركية قال العربى : أيها الأخ ، هل تحب الإنسان والحيوان ؟ أجاب عمى : أخى ، إننى أحب كل شىء فى عالم الله . الإنسان والحيوان والأسماك والطيور والصخور والنار والماء كل شىء مرئى وغير مرئى . فقال العربى : أخى هل يمكنك أن تحب حتى نمر مفترس ؟ قال عمى : أخى إن حبى للوحش المفترس غير محدود آه ! لم يكن عمى رجلاً سعيداً .
كان العربى مسروراً للغاية لسماعه عن حب عمى للوحوش المفترسة فقد كان هو — أيضاً — رجلا شجاعا للغاية . قال لعمى : أخى ، هل يمكن أن يكون حبك للنمر كافياً كى تضع رأسك فى فمه المفتوح .
دعوت الله أن يحميه .

قال الحلاق آرام : وافق عمى قائلاً : إننى أستطيع ياأخى . فقال العربى : أتنضم للسيرك ؟ أمس ، أغلق النمر فمه بلا مبالاة حول رأس سيمون بيريجورد المسكين ولم يعد هناك أى شخص فى السيرك بمثل هذا الحب العظيم لمخلوقات الله . كان عمى متعباً من العالم فقال : سأنضم إلى السيرك ياأخى وسأضع رأسى فى الفم المفتوح لنمر الله المقدس اثنتا عشرة مرة فى اليوم . قال العربى : هذا ليس ضروريا . سيكفى مرتان فى اليوم ، وهكذا انضم عمى إلى السيرك الفرنسى فى الصين وبدأ يضع رأسه فى فم النمر المفتوح .

قال الحلاق : سافر السيرك من الصين إلى الهند ومن الهند إلى أفغانستان ومن أفغانستان إلى إيران وهناك فى إيران حدث المحظور . أصبح كل من النمر وعمى صديقين حميمين ، وفى طهران ، تلك المدينة القديمة أصبح النمر مفترساً ثانية . كان يوما شديد الحرارة وبدا كل واحد مشاكساً وبدا النمر غاضباً للغاية فأخذ يعدو دائراً طوال اليوم .

فى طهران ، تلك المدينة الإيرانية القبيحة وضع عمى رأسه فى فم النمر المفتوح وكان على وشك أن يخرج رأسه من فم النمر الذى قام بغلق فكيه وهو مملوء بقبح الأشياء الحية على الأرض .

نهضت من الكرسى ورأيت شخصاً غريباً فى المرآة ، رأيت نفسى . ذهب كل شعرى فكنت خائفاً . دفعت الخمسة والعشرين سنتاً لآرام الحلاق وذهبت للمنزل فسخر كل شخص منى . قال أخى كريكور : إنه لم ير مطلقاً مثل تلك الحلاقة السيئة ، ولكن كل شىء كان على ما يرام .

كل ما استطعت أن أفكر فيه لعدة أسابيع هو عم الحلاق المسكين ميساك والذى قطعت رأسه بواسطة نمر السيرك . تطلعت إلى اليوم الذى سأحتاج فيه إلى قص شعرى ثانية حيث يمكننى أن أذهب إلى محل آرام واستمع إلى قصته عن رجل على الأرض ضائع ووحيد وفى خطر دائم ، القصة الحزينة لعمه المسكين ميساك . القصة الحزينة لكل إنسان حىّ ●



معرض مقاطعة "كوسوفا" اليوغوسلافية

كنت أعتقد أننى سأجد فى معرض الفن اليوغسلافى المقام فى قاعة (اخناتون ٢) حتى ٢٨ اكتوبر الحالى لفنانى مقاطعة «كوسوفا» اليوغسلافية نوعاً من الفن الواقعى الاشتراكى الذى يحرص على تصوير حياة الطبقة العاملة فى المناجم والمصانع والطرقات ، فى كثير من التوجه والتوجيه والمباشرة ، إلا أنه عند ذهابى إلى المعرض وجدت عكس هذا تماماً فالأعمال المعروضه كلها أعمال ذاتية وفردية لا تنتمى إلى مدرسة فنية بعينها قدر انتمائها إلى الفنان نفسه ، بل ولا أخفى أننى أحسست كثيراً من الأسى على واقعنا الفنى التشكيلى فهذه أعمال [مقاطعة] واحده من يوغسلافيا وليس معرضاً مختاراً من كل الفنانين اليوغسلاف ، وبالرغم من هذا تلاحظ التميز الشديد والتباين والفارق الشاسع بين كل فنان وزميله فلم أجد قطعياً سالباً لتراثه نقلاً ومحاكاه وترويجاً سياحياًولم أجد قطعياً متجهاً إلى الغرب نقلاً ومحاكاه وترويجاً اعلاميا إن هؤلاء الفنانين ويعبرون بشكل صاف عن الرموز البيئية والمحلية والتراثية لهم دون تداخل بينهم ودون أن تلحظ ملمساً لفرشاة مشابهاً لآخر ولا خطاً مشابهاً لخط آخر وعندما تكتشف أن هؤلاء [الإثنين والثلاثين] فناناً من خريجى كليات الفنون ستتأكد أن هذه الكليات تؤدى دورها بشكل غير منقوص ، والمعرض يضم أعمالاً للفنانين : [مسلم موليتشى ١٩٣٤ — طاهر ايمرا ١٩٣٨ — رجب فيرى ١٩٣٧ — جودت جافا ١٩٣٥ — نصرت صالح اميجتش ١٩٣١ — حلمياتشا توفيتش ١٩٣٣ — زوران يوفا نوفيتس ١٩٤٢ — أسعد فالا ١٩٤٤ — مظهر فالا ١٩٤٤ — مظهر تساكا ١٩٣٤ — نبيه موريتش ١٩٤٣ — ابراهيم بونوشيتس ١٩٤٧ — بيترا جوزا — زوران فورونو فيتشى ١٩٥٣ — عصمت يونس ١٩٦٢ — انجل بريشا ١٩٢٦ — نجيب بريشا ١٩٥٤ — شكرى جوروكو فيتش ١٩٤٩ — نعمان لوكاى ١٩٤١ — صباح الدين ادهم ١٩٤٥ — انطون غلاسنيتس ١٩٣٨ — نور الدين لوجا.١٩٣٥ — خالد مهاجرى ١٩٤٥ — بدرى ايمرا ١٩٤٢ — أغيم تشافدر ١٩٤٤ — عمر شاكرى ١٩٥٣ — حسنى كرا سنيتش ١٩٤٢ — فاطميد كريبا ١٩٤٢ — توميسلاف تريفينش ١٩٤٩ — أغيم صالحى ١٩٥١ — فوزى توفينكتشيو ١٩٣٥ — شعيب تشيتاكو ١٩٤٤] .

وما يلفت الانتباه فى هذا المعرض هو عنصر الصدق الفنى — فكثير من هذه الأعمال تحس فيها بالجهد الصادق فلا تجد نزوعاً إلى التجريب [فقط من أجل التجريب] ، فهذا هو [جودت جافا] يعرض عملين تحت عنوان «من سلسلة السيرة الذاتية» مركباً اللوحة من أقمشة قديمة للابس مستعملة إلا أنك تحس فيها بهذا التراث البشرى الشجى والحزين ، وهذا هو [توميسلاف تريفيتس] يصور [الحريم ، وصاحب القفزة السماوية] بتكنيك عالى من الألوان المائية وخامات أخرى وهو إن كان قد استعمل قبلاً إلا أن لديه رؤية لمعالجة موضوعاته بتكوين متماسك بين عناصر الثبات فى اللوحة وعناصر الاستقرار ، وعندما نلاحظ [تشكيل حروف] لوحة حفر على اللينو للفنان [فوزى توفيكتشيو] فيمكننا المقارنة بين العناصر ودون اللون والمساحة وعدم اعتماده فقط على هذه الحركة الطبيعية للحرف — التى إبتدعت من قبله — ولكنه صاغها تشكيلياً ليقدم تكويناً متماسكاً .

ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن هذا المعرض الصغير فى حجمه لهذه المقاطعة اليوغسلافية الصغيرة — يحمل الكثير من الدلالات التى تجعلنا نتسائل . . أين نحن ؟ ●

محمد حلمى حامد



نشيد المئذنة

للشاعر الإيطالى نلسون موربيرجو

ترجمة محمد طنطاوى

تموت الشمس بضحكة دامية
ويأخذ البحر هذه الدماء
ويروى بها كل شىء
عندما تتأمل المرأة هذه الشمس فإنها تبكى
وتختفى الدماء . . .
الزهور المليئة باللآلىء رقيقة ومضيئة
تنظر فى المساء إلى الشفق الأصفر
وتستيقظ ظلال لطيفه
كحراس لصمت قادم
تمتد الظلال فى الظلام الذى يتقدم
وبشغف يغنى . .
ودائما يغنى أيضا صوت الفلاح الذى يصلى
ويموت على الأرض الصفراء المعجونة بالعرق
العرق الذى يسيل فى توجع رقيق وعنيف
على كل الجسد
الذى يركع فى النهاية أمام اللانهائى
ويشرب . . يشرب هذا الرمل الأصفر
بكل عطش المؤذن الذى بح صوته
وكل حمى الفلاح المتعب
لكن الظلام يأتى ويقترب الليل
يضيع دخان البخور فى الصحراء
والروائح الزرقاء تنتشر فى الفراغ
مياه معطرة بالبرتقال . .
تجرى برقة فى خرير أصفر
وصوت الجاموس المعمى الذى يدور
ويدور . . ويدور حول الساقية
تدفعه حشرجات الماء الهادر .



نجيب محفوظ.. وأفراح القبة

د. ماهر شفيق فريد

من الممتع دائماً ان نرى كيف يبدو أدبنا فى عيون الأجانب . وقد نشرت مجلة « القاهرة اليوم » التى تصدر فى القاهرة باللغة الانجليزية شهرياً منذ عام ١٩٧٩ ، ويرأس تحريرها مرسى سعد الدين ، مقالة فى عدد مايو ١٩٨٤ عن رواية نجيب محفوظ « أفراح القبة » وذلك بمناسبة صدور ترجمة انجليزية لهذه الرواية بقلم أوليف أ. كنى ومراجعة مرسى سعد الدين وجون رودنبك . وقد صدرت الترجمة عن مطبعة الجامعة الأمريكية فى القاهرة فى ١٩٨٤ ، وغيرّ المترجم عنوان الرواية من « أفراح القبة » إلى « أغنية الزفاف » .

تقول نانسى وذرسبون كاتبة المقال : لمدة نصف قرن تقريباً ظل نجيب محفوظ ــ روائى مصر الأول ــ يكتب عن شخصيات مصرية تعيش فى قلب القاهرة . وفى هذه الرواية نجد بيتاً قديماً تعيش فيه مجموعة من المشتغلين بشئون المسرح ، يرهقها الكفاح من أجل بلوغ النجاح تحت وطأة ضغوط الحياة فى المدينة الكبيرة . وإذ يحاولون ان يتغلبوا على روتين الحياة المألوف للعاملين فى المدن ورجال الأعمال ، يزدادون تكالبا على جمع المال . ويتحول البيت إلى وكر للمقامرة والدعارة ، ويطبق عليه البوليس فى النهاية ، ويرسل بوالدى الكاتب المسرحى للفرقة ــ ويدعى عباس كرم يونس ــ إلى السجن .

لقد كتب عباس مسرحية عنوانها « أفراح القبة » ، ومن هنا كان عنوان الرواية فى أصلها العربى . وتعنى هذه العبارة « احتفالات الزفاف قرب ضريح أحد الأولياء » . ولكن كلمة القبة تشير أيضاً إلى قصر القبة الذى كانت تسكنه العائلة الخديوية . وكانت الأغانى التى تنشد فى حفلات زفاف مثل هذه الأسر الأرستقراطية تسمى « أفراح القبة » .

وكما هو الشأن فى رواية نجيب محفوظ « ميرامار » ، فإن هذه الرواية تقدم إلينا من خلال أربع وجهات للنظر أو أربع شخصيات : طارق رمضان الممثل ، ثم كرم يونس الملقن والدعباس ، ثم حليمة الكبش والدة عباس ، وأخيراً عباس ذاته الذى يوزع الأدوار فى مسرحيته بما يردد صدى ما يحدث لأسرته فى الحياة الواقعية ، ويولد جوا من الإثارة والترقب باختفائه تاركاً ورقة تذكر أنه على وشك الانتحار ــ وهذه الأحداث تذكر على ألسنة الشخصيات الثلاث الأخرى قبل أن يلقى حديث عباس الأخير الضوء على كل ما سبق .

ونحن نجد ان طارق رمضان الواقع فى شراك موقفه الخاص ، والذى يؤلف هو الآخر . مسرحية خاصة به ، يروى القصة من وجهة نظره كعاشق غيور ، حيث ان عباس قد اقترن بحبيبته السابقة ، تحية الممثلة . وإذ تتلى مسرحيته على أسماع الممثلين ، يؤكد طارق ان عباس مجرم وليس كاتباً مسرحياً . وتلقى تحية مصرعها قتلاً فى المسرحية المؤلفة ، فيعتبر طارق هذا بمثابة اعتراف بالذنب من جانب عباس المؤلف ، رغم ان تحية ــ فى الحياة الواقعية ــ قد توفيت نتيجة مرض . ويرغب فى الانتقام من عباس « القاتل » ، ولكن والدة عباس تذكره بأن هذه ليست سوى تمثيلية وتهدد العداوات المتبادلة حياة الشخصيات داخل المسرحية وخارجها ، فيختلطون فى نسيج متداخل من الاشمئزاز والكراهية والخيانة المتبادلة .

ويروى طارق ــ بمرارة وتحقير للذات ــ ملابسات حياته الخاصة كما تتجلى فى المسرح ، العالم الوحيد الذى يعرفه . إنه يصبح ممثلاً من الدرجة الثانية يرغب فى السيطرة على المسرحية ، وفى الظفر بحب تحية التى يجب ــ فى رأيه ــ ان تعتذر له عن خيانتها ، وتموت بين ذراعيه . ولكن المسرحية تلقى نجاحاً كبيراً ، وتبرز خير ما فى قدرات طارق المتواضعة كممثل .

وعندما يروى كرم يونس الجزء الذى يخصه من القصة ، ينم على احتقار لابنه ولزوجته حليمة على السواء . لقد دفع به مرور الزمن إلى كراهية هؤلاء الذين يعيش معهم ، وهو يقول فى أحد المواضع إنهم جميعاً محكوم عليهم بأن يتبادلوا الغضب والاستهجان ، وانهم يعيشون فى زنزانة واحدة .

ويزود « طارق » « كرم » بالأفيون لكى يعينه على مواجهة توترات الحياة فى المدينة ، بينما تقول حليمة : لو شاء الله لكان حظى أحسن . ولكنه ألقانى بين ذراعى مدمن مخدرات .

وإذ تلتقط حليمة خيوط القصة ، تنعى حظها وتحاول الوقوف بجوار ابنها ضد زوجها . أما عباس فإن الفن ــ فى نظره ــ هو وسيلة البقاء الوحيدة فى كون متخم بالمادية والانحطاط الخلقى . ولكنه ، إذ يوشك على الانتحار ، لا يعدم ان يرى بارقة أمل .

وعلى حين تميل غالبية الشخصيات إلى إلقاء اللوم على بعضها بعضاً ، يدرك عباس ان الأعمال والأحداث ــ فى الحياة كما فى الدراما ــ تنبع من داخل الشخصيات . وعن طريق قلمه الناجح يتمكن من السيطرة على الشخصيات التى تهدده والتى تحيط به .

لقد أخرج نجيب محفوظ هذه الرواية عام ١٩٨١ وهو فى سن السبعين . ورغم نغمتها المكتئبة على نحو عميق ، فإنها تتغنى بأفراح الفن وقدرته على انتشال الإنسان من وهدة القنوط .

إدوارد سعيد الناقد الفلسطينى :

ونُدع عدد مايو من مجلة « القاهرة اليوم » إلى « ملحق التايمز الأدبى » الصادر فى ٤ مايو ١٩٨٤ حيث يكتب الناقد ديفيد لودج مقالة عنوانها « مغامرات بين النظريات الكبرى » عن كتاب جديد عنوانه « العالم ، والنص ، والناقد » صدر عن دار فيبر للنشر بلندن ، من تأليف إدوارد سعيد الناقد الفلسطينى الكبير الذى يعمل أستاذاً للأدب الانجليزى والأدب المقارن بإحدى الجامعات الأمريكية .

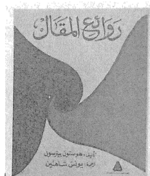
يقول ديفيد لودج : إن هذه المجموعة من مقالات إدوارد سعيد المكتوبة فى مناسبات مختلفة ، خلال الاثنى عشر عاماً الماضية ، تحوى مقالات عن الروائى الانجليزى



جونـاثـان سـويفت مؤلف روايـة « رحـلات جلفـر » ، وعن الـروائى البـولنـدى الأصـل الانجليـزى لغـة جوزيف كونراد ، كما تحـوى مقالات عن بعض الشخصيـات الرئيسيـة فى فجر تاريخ الاستشراق الأوربى مثـل إرنست رينـان ، ولوى مـاسيينون ، وريمون شواب ، ولكنها تركز ، بصفة أساسية ، على نظرية الأدب فى العصر الحـديث . إن الأستـاذ سعيد معنى بالعلاقة بين النظرية الأدبيـة ــ وهى خليط من الفلسفة وعلم الإشارات أو العلامات والتحليل النفسى الأوربى أسـاسـاً ــ من نـاحيـة ، ومؤسسـات الدراسة الأدبية من جامعات ومعاهد عليا ، فضلاً عن الحياة الاجتماعيـة والسياسيـة عمـومـاً ، من نـاحيـة أخرى . وترسم هذه المقالات خريطة لعقل كاتبهـا إذ يمر بعملية اكتشاف يعقبها انقشاع للأوهام . إن النظرية الجديدة التى كان سعيد يأمل ان تحرر النقاد الأكاديميين من أبراجهم العاجية لا تعدو ان تكون قد أدت بهم إلى برية قفراء قوامها الشك المعرفى والجمود السياسى . تلك ــ على الأقل ــ هى الرسالة التى يلوح ان كتابـه ينقلها ، رغم ان تبينها خليق ان يستغرق بعض الـوقت ، وذلك لفـرط كثافة نسيج نثره ، وامتلاء تقريراته بالتحفظات .

إن سعيد أستاذ بجامعة كولومبيا كـان تخصصه الأسـاسى هـو الأدب الانجليزى ، وكان أول كتاب يصدر له دراسة فينومينولوجية ، أقـرب إلى التثاقل ، لأعمال كونراد القصصية ، ولكنـه يجيد الفـرنسية ويعـرف عـدة لغات أخرى . إنه يقينا على قسط وافر من الذكاء والاطلاع . وعندما بدأت الثـورة النقدية التى أحـدثهـا النقـاد البنيويون الأوربيون تنتقل إلى العـالم الأكاديمى الأمريكى ، وتمثل ذلك فى المؤتمر الذى عقد عام ١٩٦٦ بجامعة جونزهوبكنز الأمريكية لمناقشة قضايا لغـات النقد وعلوم الإنسـان ، كـان واحداً من أول النقاد فى أمـريكا ممن فطنوا إلى أهمية هذه الثورة . وخلال أواخر الستينات وعقد السبعينات كان متـابعاً لتـطورات البنيويـة ومـا بعـد البنيوية ، وكتب عدة مقالات تشرح أفكارها يوجد بعضها فى كتابه المسمى « بدايات » ، ويوجد البعض الآخـر فى هذا الكتاب : « العالم ، والنص ، والناقد » . ولكن حديثه عن البنيوية ظل دائماً يتسم بلمسة تحفظ ، وعدم ثقة ، خاصة كما تتجلى فى نظـريـات الناقد دريدا .

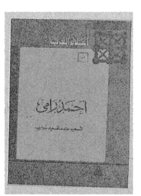
ويتوافق تسجيل هـذه التحفظات مع تبنى سعيد لقضية شعبه الفلسطينى وتأليفه كتاباً عن الاستشراق . ويقول ديفيد لودج : أعترف انى لم أقرأ هذا الكتـاب (الاستشراق) ، ولكن من السهـل ان يستنتـج المـرء حججـه الـرئيسيـة من الكتـاب الحـالى . إن سعيد يقر بدينه لكتابات ميشيل فوكو التى اتجـه إليهـا كثـير من النقـاد اليسـاريين ، والملتـزمين سيـاسيـاً ، خاصة فى بريطانيا ، وذلك لأنها تمثل مخـرجـاً من الهـوة التى تفضى إليهـا كتابات دريدا . إن فوكو ينظر إلى كل أنـواع الخطاب أو الحـديث عـلى أنها حقل للتنافس على القوة ، وهو مفهوم يتضمن جاذبية واضحة للنقاد الذين يشعرون بأن النقد يجب ان يقول شيئاً عن الاستعمـار وصـراع الـطبقـات وما إلى ذلك من أمـور . إن دريدا ، ورولان بارت ، ولاكان ، وفـوكو ، وجرامانشى يمثلون جميعاً فئة المثقفين الراديكاليين خلال عقد السبعينات ، ولكن الطريق الذى يسلكونه يزداد بنا ابتعـاداً عـن الأدب والـدراسـات الأدبية ، كمؤسسات ثقافية ، بل ربما انتهى إلى المطالبة بالقضاء عـلى هذه المؤسسات ، كما هو واضح فى خاتمة كتـاب النـاقـد الانجليـزى المعـاصـر إيجلتون المسمى « نظريـة الأدب » . ولكن سعيـدا ما زال ، شخصيـاً ووجدانياً ، متعلقاً بالعالم الأكاديمى . إن أسلوبه وقور ، عـالم ، متحـذلق أحياناً . وهو ينم على إعجاب عميق بالدارسين الإنسانيين النزعة من أمثال إريـك أو يـربـاخ مؤلف كـتـاب « المحاكاة » ، وليو سبتزر ، كما يزجى التحية لنقاد من أمثال بول دى مان ، وستانلى فيش رغم انه ملزم ــ إذا أراد ان يكون متسقاً مع نفسه ــ بأن يختلف مع مواقفهم وآرائهم . فنحن نجد ان فيش مثلاً ــ وهو الذى يحيه سعيد فى صـدر كتابـه ــ هو أبلغ مـدافع عن « أخلاقيات الاحتراف » ــ احتراف النقد كمهنة ــ رغم ان سعيد يعبر عن أسفه لما كان لهذه النـزعة الاحترافية المتخصصة من تأثير سىء فى الأدب ، وهو تأثير جعله يزداد ابتعاداً عن قضايا الإنسان والعصر والسياسة ●



يحتوى الـكتاب على عرض لمجموعة منتقاه من المقالات ، إختارها الـكاتب « هوستون بيترسون » لعدد من الأدباء والـكتاب والفلاسفة الذين تركوا عـلامات بـارزة فى دنيا الفـكـر والثقـافـة ، ومن المقـالات التى يضمهـا الـكتاب :

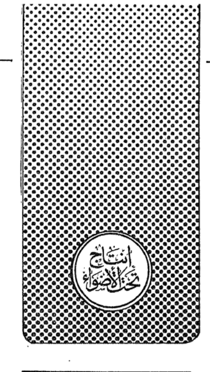
فن الـكذب فى السياسة لجونان سويفت ، والخجل لصامويل جونسون ، والعبقرية الحقة وسلامة العقل ، لتشارلزلام ومقالات لـكل من : وليم هازلت ، وتوماس دى كونسى ، وهنرى دافيد ثورو، وهرمان ملفيل ، وجورج برناردشو . . إلخ .

ويقع الـكتاب فى ٢٧٥ صفحة من القطع الـكبير وتنشره الهيئة المصريـة العامة للـكتاب ●



يحتوى الـكتاب على مقدمة وأربعة فصول يتعرض فيها المؤلف إلى حياة أحمد رامى ، ودراسته ، وعلاقته بالشعـراء وموقفـه من الاتجاهـات الشعريـة الحـديثة ، ودواوين رامى وأغـانيه ، وأشعـار : الغـزل ، والـوصف ، والرثاء ، والوطنية ، والقومية ، وشعره المسرحى ، ويشير الـكتاب إلى المناخ الذى تكونت فيه شاعرية رامى (بين الأذكار ــ فى مجامع المتصوفة فى حى الحنفى ، وأضواء باريس عـاصمة الثقـافة الأوروبيـة ، وامتدادات النرجس فى جزيرة « طاشيوز » اليونانية ، وأصالة التراث العربى فى « دار الـكتب المصرية » والثقافة الفارسية الخيامية ، وفن « أم كلثوم » الخالد ، بين كل ذلك تكونت شاعرية رامى) .

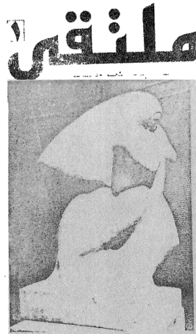
ويقع الـكتاب فى ٣٦٢ صفحة فى القطع المتوسط وتنشره الهيئة المصرية العامة للـكتاب - سلسلة أعلام العرب ●



شمس الدين موسى

وصل إلى المجلة ـ هذا الأسبوع العدد الأول من المجلة الأدبية غير الدورية « ملتقى » ، لكى يوكد على مزيد من الثقة الذى حاز عليه باب « إنتاج تحت الأضواء » . منذ دأبه على متابعة الإنتاج الفكرى والأدبى بالمجلات والنشرات الأدبية غير الدورية من أسوان وحتى الإسكندرية . فالكل لدينا متساوون سواء تناولنا تلك الأعداد أو لم نتناولها ولابد أن يكون واضحاً أن المادة التى تفرض نفسها هى التى تستوجب التعرض لها بالمناقشة سواء كان هناك اتفاق أو عدم اتفاق مع الأفكار الواردة فى تلك المجلات . كما أنه كثير ما وجدنا بالمجلات المعروضة مادة جيدة لكننا لم نتعرض لها ، مقدمين الموضوعات التى تحمل وجهات نظر تستوجب المناقشة عليها ، سواء كنا متفقين أو مختلفين مع الآراء التى تحملها ، وذلك لإثراء حياتنا الفكرية بالتعدد الذى تسمح به حياتنا فى كل مناحيها .

والعدد « ملتقى » يحتوى على عدد من المقالات والقصائد بالإضافة إلى قصة واحدة ، فضلاً عن عرض الكتب ، بالإضافة إلى دراسة اعتبرها هامة عن الشاعر اليمنى « عبد الله البردونى » كتبها د . على الباهى . وترجع أهمية هذه الدراسة إلى أنها تترصد إلى شاعر عربى « عبد الله البردونى » لم تلق عليه الأضواء بالدرجة المناسبة لأهميته ، . وإننى أذكر أن « عبد الله البردونى » عندما حضر إلى القاهرة أثناء مهرجان شوقى وحافظ عام ١٩٨٢ ـ كان يمثل مفاجأة كاملة لجمهور الشعر فى مصر ، حيث أن الجسور بين بلداننا العربية لم تكن متواصلة ـ فى السنوات الأخيرة ـ بالدرجة التى تجعل القراء فى مصر يتعرفون على الأدباء والشعراء فى بلد عربى مثل اليمن أو المغرب . . . وكانت أشعار البردونى تمثل القنبلة لقيمتها الفنية والفكرية العالية . . والدراسة تعتبر جادة للغاية ، وإن كانت ـ فى رأيى ـ لم تتعرض لقيمة هامة جداً فى شعر البردونى ، وتتمثل هذه القيمة فى أن البردونى يلاقى ذلك الرواج فى أى مكان يحل فيه ، بينما شعره ينتمى إلى القصيدة التقليدية ، فهو لا يلقى الشعر الحديث ، كما أنه لا يتناول الموضوعات الخفيفة مثل الغزل الذى يلقى



رواجاً بين جميع الأجيال ـ بل إن الموضوعات التى يتعرض لها موضوعات فكرية وسياسية . . . وكان لابد أن يقف الباحث د . على الباهى عند تحليل هذه النقطة ، التى يمكنها أن تحل الكثير من الإشكاليات التى تواجه الشعراء التقليديين . والدراسة نجحت إلى حد كبير فى تحليل قصائد البردونى ، بخاصة تلك القصائد التى تعبر عن الغربة أو النفى ، والشخصية اليمنية ، فالبردونى لا يتملق الشعور العام ، بل إنه يواجه مواطن الضعف بصراحة كاملة ويقول :

عرفته يمنياً فى تلفته
خوف . . وعيناه تاريخ من الرمد
من خضرة القات فى عينيه أسئلة
صفر تبوح كعودٍ نصفِ متقدِ

***

والقصة بعنوان « معزوفة المسافر » للكاتب محمد فخرى الوصيف هى القصة الوحيدة بالعدد « ملتقى » ، وهى القصة الأولى التى قرأتها لفخرى الوصيف ، وتشى بإمكانية فى التعبير ، لكن من الضرورى أن يكون الكاتب مدركاً لطبيعة القصة القصيره ، كما أنه من الضرورى أن يخرج الكاتب ـ القاص ـ بتجربته من إطار الذاتية إلى نوع من العمومية لا يفقده القارىء ، كما أن هناك فرق بين القصة التى تحمل رؤية مكثفة للعالم كله وبين الأوراق الشخصية التى بصر الكاتب على سردها فى القصة .

ويلاحظ القارىء ، أن المحرر قد أعد فى الجزء الأخير من المجلة باباً لعرض الكتب عرض فيه كتابين ، وكان من الممكن ألا يوجد هذا الباب أصلاً من المجلة ، او استبداله بمادة أخرى لكاتب جديد يحتاج لهذه الصفحات ، خاصة وأن هذه الكتب متداولة ومعروضة بالأسواق ـ وكان العذر لو أن هذه الكتب غير معروضة فى مصر ، أو أنها مكتوبة بإحدى اللغات الأجنبية ، وبها ما يفيد القارىء .

كما يمكننا فى النهاية مناقشة ما جاء بالفاتحة عن ما قال عنه المحرر الوساطة فى الوصول إلى المجلات الرسمية ، أو الشللية التى تجتاح معظم نشرات الماستر ، والتطويع السياسى للوصول إلى بوابة الصحافة الحزبية . . . وأظن أن هذا الكلام يجب أن يقال بهذه البساطة ، لأن هذه البساطة تعطيه صفة العمومية ، وهو أسهل شىء يمكن أن يلقى به كاتب فى الشارع ، لكن الأهم هو محاورة أجهزة النشر من أجل فرصة الجيد ، فالكاتب فى جميع المجتمعات ـ حتى المتقدمة ـ لابد أن يتحاور مع أجهزة النشر حتى يحقق اسمه ، ويصل إلى القراء ، أما الإدانة والاستكانة إلى الأفكار الخاصة ، فإنه لا يحقق شيئاً . وما قيل عن شلل الماستر ، فهذا أمر طبيعى ومن المتوقع فى مرحلة معينة أن يتجمع مَنْ هم على شاكلة واحدة فى الفكر أو فى الهدف للتعبير عن أنفسهم بالصورة التى يستطيعون « التعبير عن أنفسهم بها ، ولا خوف من ذلك بشرط عدم الإنغلاق على الشلة الواحدة ، وهو ما يقوم به الكثيرون ممن يحررون مجلات الماستر ●



لكل عشيرة من العشائر فى افريقية رمز تتخذه يسميه علماء الاجتماع وعلماء الانثروبولوجيا «طوطم» وإلى جانب وظيفة هذا الطوطم كرمز تنتسب إليه العشائر أو القبائل فإن له مكانة خاصة فى آدابهم وفنونهم الشعبية ، وتصل أهمية الطوطم عند بعض العشائر درجة تجعلهم يحيطونه بقدسية خاصه ويروون عنه الاساطير ذات الوظيفة الاجتماعية فى التنشئة وفى التنظيمات وفى العلاقات القائمة .

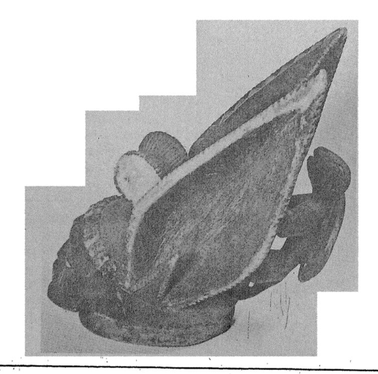
ونورد هنا مثالا نموذجيا من الاسطورة التى تروى عن طوطم العشيره .

عنكبوت الحكمة

محمد جلال عباس

العنكبوت فى الأدب الأفريقى

يمثل قصص الحيوان عنصرا هاما فى الأدب الافريقى التقليدى ، وتنتشر القصص التى تتخذ من الحيوانات ابطالا لها فى جميع الانحاء وبخاصة بين قبائل وعشائر غرب افريقية . وتكثر هذه القصص إلى حد يصعب معه احصاؤها وحصرها ، ولكن المهم فيها أنها تبرز الصلة الوثيقة بين الانسان والحيوان ، وتعكس فيما يروى عن الحيوانات الكثير من المشاعر والاحساسات والسلوكيات الانسانية بكل محاسنها ومساوئها ، ولئن كان بعض قصص الحيوانات التى تروى فى أفريقية ذات طابع خيالى صرف بيد أن لبعضها أهداف سلوكية ومعنوية لها أهميتها فى حياة الناس وتعد تعبيرا رمزيا عن الغرائز والرغبات والعلاقات الإنسانية .



ويمكن القول بأن القصص الأفريقى الذى يتخذ من الحيوانات أبطالا لا شك يرقى إلى المستوى الادبى الذى تمتاز به قصص كليلة ودمنه التى نعتز بها فى تراثنا العربى ، وهى لا تقل فى اهدافها السلوكية والتعليمية والوعظية عما فى كليله ودمنة من أهداف .

ويمثل العنكبوت لدى الشعوب الأفريقية عنصرا قصصيا هاما وهو يُعرف فى كثير من اللغات وبخاصة فى غانا وداهومى وساحل العاج باسم «أنانسا» وتعتبره الكثير من عشائر غرب افريقية أذكى وانشط الحيوانات جميعا وتربطه بعض الاساطير والروايات بالاله . فمن منطلق النشاط والحركية التى يتميز بها يرتفع مكانته فى بعض المعتقدات التقليدية فى افريقية إلى مرتبة مساعد الاله الذى اصطفاه من بين سائر الكائنات لما رؤى فيه من مميزات تجعله متفوقا على الكثير من الحيوانات والكائنات الاخرى .

والعنكبوت الذى بين يدينا فى هذه الأسطورة هو «طوطم» من الطواطم التى تتخذها الكثير من العشائر رمزا لها ليربط بين افرادها وجماعاتها برابطة قرابة أو نسب ترجعهم إلى سلف قديم أو أب أول أو قائد اتى بهم إلى موطنهم الحالى . وعنكبوت الحكمة هذا طوطم لعشيرة من عشائر الأكان الذين يعيشون فى جنوب غانا ويسمون أنفسهم عشيرة العنكب كوكوروفا أو «أنانسا كوكوروفا» الذى يعتبرونه أصلهم وأب أول لهم وجامع شملهم ورابطة القرابة بينهم .

ولقد عرفت قصة عنكبوت الحكمة ضمن القصص العديدة التى جمعها وصنفها أحد الانثروبولوجيين الانجليز القدامى وهو كريستلر عن عشائر الاكان

ونشرها عام ١٨٧٩ ، ولقد كان اختيارنا لها من بين تلك المجموعة ومن بين القصص العديد لما لها من خاصية التعبير عن جوانب اجتماعية هامة ، ولما تبرزه من براعة الاسلوب القصصى الافريقى فى عملية التنشئة الاجتماعية بطريقة غير مباشرة لما سنرى عند تحليلنا للوظائف الاجتماعية لهذه الأسطورة .

الأسطورة كما تروى

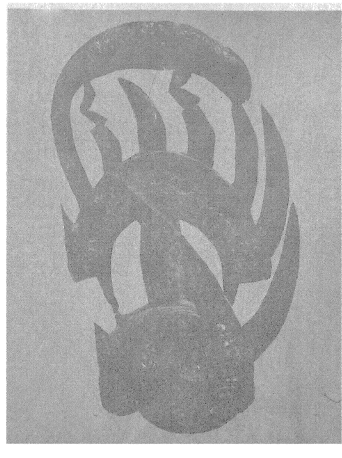
وقصة انانسا كوكوروف تروى وتتردد كثيرا فى حياة عشيرة الأكان التى تنسب نفسها له ، يستمع إليها الاطفال فى صغرهم ، وتروى للشباب عند نموهم وانتقالهم إلى سن العمل والانتاج ، ويقصها رجال الدين فى المناسبات المختلفة ومراسيم العبادة التى تمارس لتقديم فروض الولاء للسلف الصالح ، ولاسترضائهم إذا حلت بالعشيرة مصيبة أو كارثة أو واجهتها صعوبة فى الحياة .

ومؤدى الأسطورة أنه فى زمن معرق فى القدم عاش الناس على وجه البسيطة ، وانتشروا فى أرجاء الارض وعمروها ، وأخذت كل جماعة تكتسب من الخبرات والافكار والعلاقات والمعارف ما تجمع لديها فى شكل علم ومعرفة وحكمه .

وبمضى الأزمان بدأ العلم يضيع من فكر الانسان وبدأت معارف الناس تخبو وبدأت الحكمة تضيع فى شغلهم بالحياة وكسب العيش ، وأخذ ستار النسيان يتسدل على سيرة الأولين وخبرات الآباء والأجداد والاسلاف الأولين . وهجرت الحكمه العقول والقلوب من كثرة شغل الناس بحاجاتهم المادية وانغماسهم فى الملذات ، وسار البشر فى طريق الطمع الذى لا عودة فيه ، يجمعون الممتلكات والثروات بلا حدود ولا قيود ، وينصرفون فى الحياة بلا ضوابط أو إحكام .

وكانت العنكب كوكوروفو الجد الأول للأكان يرقب ما يجرى فى العالم بحسرة وندم ، وحزن غامر واسف بالغ ، ورأى ببصيرته أنه لم يبق فى العالم من الحكمة إلا القليل ولم يبق من العلوم إلا النادر ومن المعارف سوى النزر اليسير مما عرض الخبرة البشرية للضياع والحكمة للزوال من الأرض ، فقرر أن يتولى بنفسه جمع شتات الحكمة من كل انحاء البلاد ، ومن أفواه من بقيت فى ذاكرتهم من ابناء العشائر المختلفة التى تعيش على الأرض .

وبدأ فى جمعها ولم شتاتها وحفظها فى صرة كبيرة حاك خيوطها بنفسه وعلقها فى رقبته وكلما عثر على حكمة أو معرفة وضعها فى هذه الصرة حتى تضخمت بما أودع فيها وثقلت عليه واصبحت مشكلة تواجهه ، وأخذ يفكر فى هذه الصرة الكبيرة المليئة بالحكمة المعلقة فى رقبته والتى اصبح ينوء بحملها . . . فإذا ظل يحملها فلن يستطيع كما أنها ستبقى هكذا دون أن يستفيد بها الآخرون ويأخذوا عنها ما يساعدهم فى حياتهم وأخذ يجوب بها الساحل ويخترق الغابات ويتجول فى المهامة والسهول ويخوض المستنقعات والبحيرات ويعبر



الأنهار ويصعد إلى منابعها ويهبط مع تياراتها إلى وديانها . . . كل ذلك فى البحث عن مكان امين يحفظ فيه صرة الحكمة على ان يكون هذا المكان ظاهرا للعيان كى ينهل منها الناس ما يريدون ويأخذوا ما يحتاجون لضبط حياتهم وإصلاح مسار معاشهم وتحسين علاقاتهم إلى غير ذلك مما تفيد فيه الحكمة .

واخيرا اهتدى إلى المكان الذى يجمع بين الأمان للصرة والظهور لعيان الناس وكان ذلك فى أعالى شجرة نخيل الزيت الباسقه التى يرتفع طلعها فى عنان السماء واستجمع أمره وبدأ يتسلق النخلة والصرة معلقة فى رقبته مدلاة فوق بطنه أمامه ، وبينما هو يتسلق إلى منتصف جذع النخلة فى طريقه إلى طلعها ليعلق صرة الحكمة فيه أصابه الاعياء والنصب فتوقف قليلا ليلتقط انفاسه ويستعيد قواه ويواصل التسلق صعودا إلى طلع النخلة .

وكان ابنه الصغير العنكب انتيكوما أو «انانسا انتيكوما» يرقب ما يفعله ولما رآه متوقفا هكذا من الاعياء والتعب صاح به :

«يا ابتاه لقد أصابك التعب لانك تحمل الصرة أمامك ، وكان جديرا بك وانت جامع الحكمة وحاملها أن تضع الصرة على ظهرك» .

ونزلت هذه الكلمات المليئة بالحكمة على انانسا كوكوروف منزل الصفعة القوية والصدمة العنيفة ، وخلد إلى التفكير والتأمل فى ذلك الخطأ الذى وقع فيه ، وهو مازال معلقا بين الارض وطلع الشجره ، وفى تأمله لنفسه وتدبره فيما فعله وفيما قال له الصغير انتيكوما ، اصابه غضب من ابنه واسف على ما فعله فاختل توازنه وسقط على الارض من هذا الارتفاع الشاهق فتمزقت خيوط الصرة فانفجرت وتبعثر ما بها من الحكمة التى قضى عمره كله يجمعها .

وتستطرد الاسطورة فتذكر أن اهل الارض قد سمعوا بخبر تفجر صرة الحكمه وبعثرتها تحت اشجار نخيل الزيت فاتوا من كل حدب وصوب للاخذ منها وحمل ما يمكن حمله ، فاخذت بعض العشائر منها كثيراً ، واخذت بعض العشائر الاخرى قليلا ، ولم تصب البعض إلا من بقايا النذر اليسير من الحكمة ، وهكذا توزعت الحكمه بين الناس جميعا كل بقدر ما استطاع حمله منها ، ومن تأخر لم يكن له نصيب .

مدلولات الأسطورة

تمثل هذه الاسطورة كغيرها من الأساطير عنصرا من العناصر التى تكون ثقافة هذا المجتمع الافريقى ،



ولما كان لكل عنصر من عناصر الثقافة صلته بالبيئة ووظيفته فى المجتمع كما سبق أن قدمنا فإن النظر إلى هذه الاسطوره بمنظور تحليلى يؤدى بنا إلى اكتشاف العوامل البيئية فيها والوظائف الاجتماعية التى تؤديها فى حياة المجتمع .

وأول ملامح المنظور البيئى لأسطورة عنكبوت الحكمه هو اتخاذ العنكب طوطما لعشيرة الاكان ولكثير من العشائر الاخرى فى المنطقة ، والطوطم كما هو معروف يرتبط بكثير من المحرمات فى تقاليد العشيرة منها تحريم قتله والاقتراب منه أو التسبب فى ازعاجه ، ولعل هذا يرتبط بطبيعة بيئة الغابات الساحلية التى تكثر بها الحشرات الضاره والحشرات المفيده التى ترى المجتمعات فى وجودها خدمة للناس واذ انها تقتل الحشرات الضارة السامه أو على الاقل تقلل من تواجدها وانتشارها . ومن ثم فان ارتباط التحريم ــ تحريم القتل ــ قصد منه ان يتعايش العنكبوت بسلام وأمان وسط الناس كى يؤدى لهم تلك الخدمة التى يدركونها تماما ، وكذلك تجنب ازعاج الطوطم حتى لا يهجر المكان وبالتالى تنتفى قيمة وجوده ، ويصبح المجال مفتوحا للحشرات والهوام الضارة والسامة .

ولعل من الدلالات الطريفة للاسطوره التى تتخذ العنكب كوكوروفا طوطما لها ما يتميز به عنكبوت تلك المنطقة من تضخم بطنه وتدليه كالصرة المعلقة مما جعل الأوائل يعتبرون هذا التضخم جمعا للحكمة والمعرفة مما يكسب طوطمهم احتراما ، وهو كذلك بمثابة تفسير غير مباشر لصورة العنكب المنتشر بينهم . ويرتبط بهذا المدلول الطبيعى أيضا تفسير لما يحدث للعنكبوت إذا احتك بالاشواك أو سقط من إرتفاع كبير فإن بطنه هذه تنفجر بسهوله ، وهى ظاهرة للعيان وجدوا وسيلة ترميزها بالحكمة التى تبعثرت من الصرة .

وإلى جانب هذه التفسيرات البيئية لمدلولات الاسطورة ممثله فى اتخاذ شخصية العنكبوت طوطما للعشيرة والتفسير الضمنى للشكل التشريحى للعنكبوت فإن الجانب الوظيفى المباشر للاسطورة له أهميته فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية لشعب الاكان . ذلك ان عشائر الاكان التى تسكن المناطق الساحلية تعتبر ثمار نخيل الزيت وجور الهند مصادر حياتها الاقتصادية ، فهى مصدر غذاء مباشر ، وهى مصدر الزيت الذى يستخدمونه فى منازلهم أو يتجرون به فى الأسواق يستبدلونه بسلع اخرى يحتاجونها ، فعملية جمع ثمار نخيل الزيت وجوز الهند تمثل نشاطا اقتصاديا رئيسيا لدى تلك العشائر ، وكان لابد لهم من وضع قواعد لفنون جمع هذه الثمار .

وكان لاسطورة عنكبوت الحكمة هذه وظيفتها الرئيسية المباشرة فى وضع تلك القواعد فى صورة تجعل الشباب ينشأ نشأة اجتماعية وهو واع لهذه القواعد من خلال الطوطم الذى له قدسيته واحترامه . فالخطأ الذى وقع فيه انانسا كوكوروف بحمل الصرة الثقيله على بطنه أو تعليقها امامه درسا للاجيال التى ترتبط حياتها الاقتصادية بالتسلق إلى اعالى اشجار النخيل لجمع الثمار . ففيما حدث للعنكب كوكوروف ابو العشيره من اعياء ، وفيما لقت إليه العنكب الصغير «انانسا انتيكوما» تعليم للاجيال .

ومؤدى هذه الوظيفة الاسطورية ما قاله العنكب الصغير انتيكوما لأبيه بأن الحكمه كانت تقتضيه ان يضع الصرة على ظهره وليس امامه على بطنه حكمة للاجيال وتعليم لهم ان يحملو السلال التى يجمعون فيها الثمار خلف ظهورهم حتى تسهل حركتهم على تسلق شجرة النخيل الباسقة وتكون اذرعهم وأرجلهم متحررة من كل حمل ثقيل أو معوق لحركتهم .

وهناك مدلول وظيفى آخر للاسطورة يتمثل فى أن البطن المليئة قد تكون معوقا للحركة وسببا فى الاصابة بالاعياء اثناء التسلق . ومن ثم تتعلم الاجيال أن تصعد لجمع الثمار ببطون خاوية تجنبا للاعياء .

وهكذا نجد أن وظيفة هذا الجزء الرئيسى من الاسطورة لها أهميتها الكبيرة ومدلولاتها التى تخدم الحياة فى تلك البيئة وتؤدى دورها فى التنشئة الاجتماعية للاجيال التى تقوم بجمع الثمار .

وهناك جانب من هذه الاسطورة له صفة العمومية بالنسبة لابناء العشيره وللإنسانية جمعاء تتمثل فى العبارة التى قالها العنكب الصغير انتيكوما للعنكب الكبير أبو العشيرة انانسا كوكوروف من انه إذا كان حقا يحمل حكمة الأولين الأقربين فكان جديرا به أن (يتصرف بخلاف ذلك التصرف) الذى سبب له الاعياء والتعب ، ففى هذا مفهوم شائع أن من يحمل الحكمة أو من يعرفها قد لا يستطيع إستخدامها أو الحفاظ عليها أو هى بمثابة المثل السائر عندنا : كالحمار يحمل سفار!

ولهذه الاسطورة أيضا جانب أخير ولكنه هام للغايه فى التنشئة الاجتماعية ، فإن بعثرة الحكمة وأخذ ابناء العشائر منها كل بقدر ما استطاع أو حصّل دليل على أن الحكمة لا تقتصر على شعب من الشعوب دون الأخرى ، وان الناس يتفاضلون على بعضهم بمقدار ما حصلوا من الحكمة وحفظوا منها واستخدموها .

* * *

وهكذا الاسطورة الافريقية ليست مجرد نسج خيال للتسلية وإنما لها اهداف بعيدة ووظيفة اقتصادية واجتماعية تخدم الحياة وتخدم العلاقات وتستخدم فى توثيق اواصر القرابه وتأكيد المفاهيم السلوكية والادراكات عن العالم الطبيعى والحياه ●

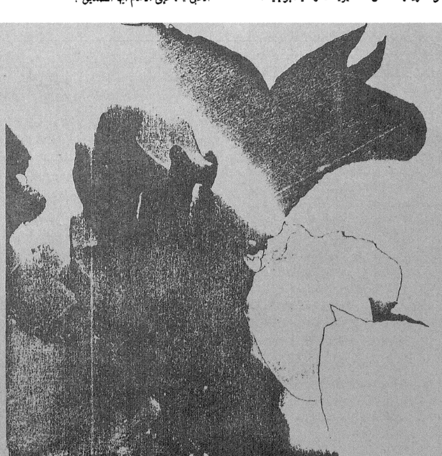


● الرسالة الأولى فى هذا العدد من الصديق (زكى محمود محمد) (الإسكندرية) وهو يكتب الشعر والقصة ، وطى رسالة الصديق قصيدة بعنوان (لا تتركينى) ، والقصيدة تزخر بالأخطاء النحوية والإملائية ، وهى فضلاً عن ذلك لا تخضع لأى وزن من أوزان البحور العربية ، وليس بها هذا « التكثيف » و« التوتر » و« الزخم الصورى » مما يميز قصيدة النثر عند شعراء قصيدة النثر ، وعلى الصديق أولاً أن يتقن فن العروض ، وأن يقرأ تراث الشعر القديم والجديد ، وأن يطّلع على ما كتبه شعراء قصيدة النثر من أمثال « محمد الماغوط » و« أدونيس » و« أنسى الحاج » وغيرهم ... ثم يبدأ فى الكتابة وهو يملك رؤية خاصة وواضحة ، وأدوات فنية وتعبيرية يتمكن من تطويعها لتحقق له ما يريد ، وما يصبو إليه .

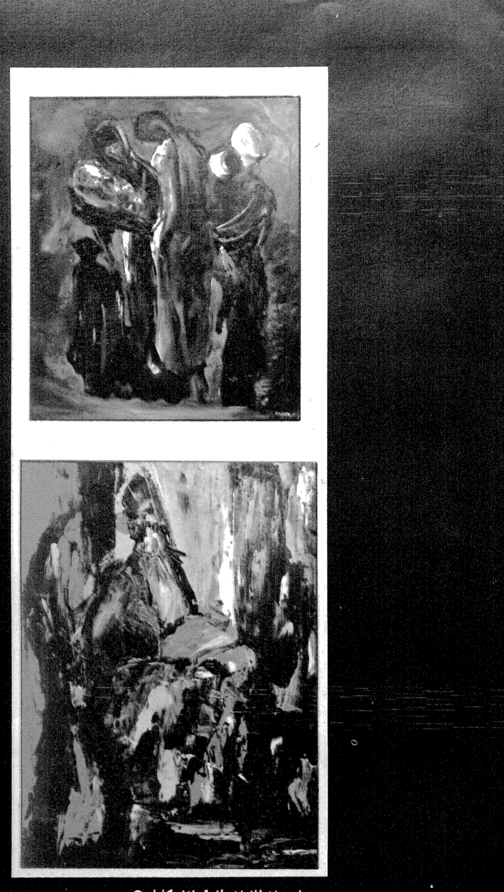
● الرسالة الثانية من الصديق (محمود النجار عبد الحليم) (القصيرين) وهو يعقّب على رأى المجلة فى إحدى قصصه القصيرة التى بعث بها من قبل . ونحن نقول للصديق القاص أن أحداً ليس ضد الغموض فى القصة ، وأن أحداً ليس ضد (التكثيف) و(الاستعارة) التى تخدم رؤية الفنان ، ولكن السؤال هو : كيف يوظف الفنان تلك العناصر كلها فى توصيل رسالة ؟ . ونحن نعترف بموهبتك أيها الصديق ، ولكننا نحاول أن ندفع بها إلى تلك النقطة التى تصبح عندها فناناً متمكناً من أدوات فنه ، وعناصر لغته التعبيرية ، ولا شك أن دراسة (السيناريو) بمعهد جاد ومتخصص كمعهد (السينما) يسهم إسهاماً فعّالاً فى تشكيل الأسلوب ، وفى التعجيل بمسألة « النضج الأدبى » ، فإلى الأمام أيها الصديق .

● الرسالة الثالثة من الصديق الفنان التشكيلى (محمد أحمد الطلاوى) (الفيوم) . وهو يحيى فى « القاهرة » انحيازها للمستقبل ، للمبدعين من شباب الأدباء والكتاب والفنانين ويقول « من هذا المنطلق ، ومن متابعتى لأعداد المجلة منذ صدورها ، جعل التردد يتبدل بالثقة فى أن تكون (القاهرة) هى النافذة التى نطل من خلالها مع زملائنا القراء على حياة أفضل فى الفكر والثقافة والفن بالمعنى الحقيقى » . ويقترح الصديق (محمد الطلاوى) مشاركة المجلة فى نشر الوعى بالفن التشكيلى خارج نطاق الأتيليهات وقاعات العرض التى أصبحت مخصصة (للأسماك الكبيرة) حسب تعبير الصديق . ويود الصديق لو تابعت المجلة تلك المعارض الفقيرة التى تقام فى المحافظات للفنانين الشبان ، وتناولتها بالتعليق والنقد . و« القاهرة » تعتز كثيراً بهذا الاقتراح الجاد ، وترحب بأعمال الصديق الفنية ، وأعمال زملائه من الشباب . وعسى أن يكون الصديق قد تابع تلك المعارض الفنية التى أقيمت على صفحات المجلة ذاتها ، وحبذا لو بادر الصديق وأصدقاؤه آخرون بالكتابة نقداً وتعليقاً على هذه المعارض الإقليمية الشابة البعيدة عن العاصمة ، لكى يتاح لنا ، ولأصدقائنا من القراء والفنانين أن يعرفوا المزيد عن الحركة التشكيلية خارج العاصمة .

● الرسالة الرابعة من الصديق الشاعر (عادل البطوسى) (سوهاج) . يقول الصديق فى رسالته « إن الشعر الحقيقى هو الذى ينطلق من الواقع الحقيقى إلى آفاق مستقبلية . هو انعكاس — لا ميكانيكى — للواقع الاجتماعى والإنسانى بمظهر إبداعى يؤطر هذا الواقع بالرؤى المنهجية الصائبة . الشعر كما يقول « اليوت » خلاصة المعرفة الإنسانية ، واكتشاف حقائق الوجود عبر أداةٍ تفوق أداة العلم والتاريخ والأديان ، تلك الأداة هى رؤيا الشاعر الثاقبة النادرة » . ونحن نتفق تماماً مع هذا المفهوم الناضج للشعر الذى يتبناه الصديق ، ونضيف أن الشعر — فى جوهره — هو إعادة إنتاج للحياة ، من خلال تقويضها ، وإعادة تشكيلها من جديد . هكذا يفعل كلّ الشعراء الكبار على تفاوت رؤيتهم وأدواتهم ، وبنسب مختلفة سواء وعوا بذلك أم لم يعوا به . وهكذا فعلت أنت أيها الصديق فى قصائدك التى بعثت بها إلينا . ولتكن مطمئناً أيها الصديق إلى أن (القاهرة) سوف تظل مفتوحة الذراعين لكل موهبةٍ أصيلةٍ وجادةٍ وواعيةٍ . وإن لم يكن أحد أهداف المجلة الأولى هو تقديم جيل جديد واعد فى مختلف مجالات الفن — لا يقل فى مستواه عن مستوى رواد الأجيال السابقة — فلن يصبح للمجلة دور أصيل ورائد فى تجديد شباب الحياة الثقافية فى مصر ، ودفع عجلتها إلى الأمام .



— والمجلة ترحب بالمزيد من أفكار الأصدقاء واقتراحاتهم وآرائهم وإنتاجهم الإبداعى ، وهى دائماً فى انتظار ما تجود به قرائح أصدقائها وقرائها لتبادلهم عطاءً بعطاء ●



● لوحتان للفنان طارق فؤاد كامل ●



● من وصف مصر ● النيل ●